This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

UNS. 159 i. 29

PRÉCIS

DE

L'ART THÉATRAL-DRAMATIQUE

DES ANCIENS ET DES MODERNES.

TOME SECOND.

PRÉCIS

DE

L'ART THÉATRAL-DRAMATIQUE

DES ANCIENS ET DES MODERNES;

CONTENANT:

L'HISTOIRE, L'ORIGINE, LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DES THÉATRES ET DES DIFFÉRENS DRAMES, CHEZ LES NATIONS ANCIENNES ET MODERNES; L'ANALYSE RAISONNÉE DES RÈGLES ET DES PRÉCEPTES DE L'ART DRAMATIQUE, ÉTABLIS ET OBSERVÉS PAR LES PLUS CÉLÈBRES AUTEURS;

AVEC

UN CHOIX D'AUTORITÉS, D'EXEMPLES ET D'OBSERVATIONS NOUVELLES, LITTÉRAIRES ET CRITIQUES, SUR TOUTES LES PARTIES DU DRAME.

Faisant suite aux Œuvres de M. de CHAMPFORT, l'un des quarante de l'Académie française.

Publié par M. LACOMBE, auteur du Dictionnaire et du Spectacle des Beaux Arts, d'Abrégés Chronologiques, etc. etc.

A PARIS,

AU GRAND BUFFON, LIBRAIRIE DE A. G. DEBRAY,

RUE ST.-HONORÉ, VIS-A-VIS CELLE DU COQ, N.° 168.

1808.

DE L'IMPRIMERIE DE LEVRAULT, RUE MÉZIÈRES.

TAYLOR INSTITUTION
OF OXFORD
LIBRARY

SECONDE PARTIE.

LIVRE IV.
MOYENS DRAMATIQUES.

LIVRE V.
SPECTACLES SCÉNIQUES.

LIVRE VI.
DE LA COMÉDIE.

LIVRE VII.
DRAMES LYRIQUES.

LIVRE IV.

CHAPITRE I.er

§. 1.er Moyens dramatiques. On appelle ainsi certaines ressources d'imagination et d'art auxquelles le poëte dramatique a recours pour donner plus de jeu, plus d'action, plus d'intérêt à sa pièce.

Il faut remarquer en général que toutes ces petites tromperies, des changemens d'habits, des billets qu'on entend en un sens et qui en signifient un autre, des oracles même à double entente, des méprises de subalternes qui ont vu, ou qui n'ont vu que la moitié d'un événement, sont des inventions petites, mesquines, imitées de nos romans, puérilités inconnues à l'antiquité, et dont il faut couvrir la faiblesse par quelque chose de grand et tragique, comme nous avons vu, dans les *Horaces*, la méprise d'une savante produire les plus grands mouvemens. Le vieil Horace n'est admirable que parce qu'une domestique de sa maison a été trop impatiente : c'est la créer beaucoup de rien.

§. Imagination. C'est la faculté que nous avons de nous retracer en nous-mêmes les objets qui nous frappent au dehors, et de les peindre aux autres, tels que nous les avons dessinés dans notre cerveau. Cette faculté est dépendante de la mémoire : ce n'est qu'en se rappelant les différens objets qu'il a vus

dans la nature, que l'homme peut composer, arranger et embellir des tableaux. La mémoire lui en remet, pour ainsi dire, les modèles sous les yeux, d'après lesquels son imagination travaille. Ce n'est pas néanmoins qu'elle ne puisse agir sans le secours de la mémoire, et créer d'après elle-même; mais il est nécessaire que les portraits qu'elle trace ainsi sur ses propres idées, ne répugnent pas à la nature.

Le propre de l'imagination est de rendre tout sensible par des images. On sent combien elle est indispensable dans les arts imitatifs de la nature, et surtout dans la poésie. Le poëte n'a que des idées et des mots pour peindre; mais il les choisit si propres, si pittoresques, si énergiques, qu'on croit voir l'objet même qu'il représente. C'est ce talent rare et brillant de pouvoir ainsi changer tout en image, qui fait proprement le poëte.

Ce que l'imagination doit éviter dans tous les genres de poésie, c'est de copier trop servilement la nature, comme aussi de la surcharger par trop d'ornemens. Au surplus, c'est le goût qui doit régler l'imagination. Cette faculté ne demande, pour ainsi dire, qu'à peindre, qu'à décrire, qu'à faire des tableaux; mais il faut qu'elle emploie les couleurs propres pour tous les genres. Ses descriptions sont différentes dans l'ode, l'épopée, le drame, etc. Dans le drame, ce n'est point l'imagination du poëte qui doit peindre, c'est celle du personnage qui parle et qui agit; et il doit peindre avec le ton qui lui est convenable: règle dont il est très-aisé de s'écarter, particulièrement dans les récits usités dans la tragédie, et dans lesquels l'ima-

gination du poëte se montre souvent trop. On a reproché à Racine d'être tombé en ce défaut dans le magnifique récit que Théramène fait de la mort d'Hippolyte (*tragédie de Phèdre*).

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève, à gros bouillons, une montagne humide;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux
Parmi les flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes:
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux, etc.

Ces vers, dis-je, appartiennent plus à l'imagination du poëte que du personnage qui les récite. Théramène, effrayé, consterné de l'événement tragique qu'il racontait, ne se fût pas arrêté à la description du monstre, s'il n'eût parlé dans ce moment que d'après lui.

En général, il faut éviter dans les pièces de théâtre de substituer son imagination à celle des personnages, dans les peintures, les descriptions, les portraits qu'on leur fait faire; par là on s'épargnera la peine de faire souvent les plus beaux tableaux à pure perte.

§. III. Esprit. Ce qu'on appelle *esprit*, est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine: ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre; là, un rapport délicat entre deux idées peu communes: c'est une métaphore singulière; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui; c'est l'art, ou de réunir deux choses

ses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser désirer.

Mais tous ces brillans éclairs ne conviennent jamais dans la tragédie, ni dans aucun autre ouvrage qui doit intéresser. La raison en est qu'alors c'est l'auteur qui pense, et que le public ne veut voir que le héros; or ce héros est toujours, ou dans la passion, ou en danger: le danger et les passions ne cherchent point l'esprit.

On a donc blâmé avec raison les vers que Racine met dans la bouche de Pyrrhus parlant à Andromaque, dans la tragédie de ce nom.

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie;
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai....

Et encore plus ce vers que Corneille met dans la bouche d'Antiochus, qui vient d'entendre la proposition d'assassiner sa mère, que Rodogune lui fait en s'en allant:

Elle fuit, mais en Parthe, en me perçant le cœur.

Toutefois il y a plusieurs occasions où l'esprit, dans l'acception ordinaire de ce mot, vient au secours du poète, et semble lui tenir lieu de génie. Le génie produit de grands effets par un petit nombre de moyens simples; l'esprit vient à bout d'en produire en multipliant des ressorts qu'il combine avec adresse, en faisant rentrer dans son sujet tout ce qui peut lui prêter des embellissemens, etc. On connaît plu-

PRÉCIS

DE

L'ART THÉATRAL-DRAMATIQUE

DES ANCIENS ET DES MODERNES.

TOME SECOND.

PRÉCIS

DE

L'ART THÉATRAL-DRAMATIQUE

DES ANCIENS ET DES MODERNES;

CONTENANT:

L'HISTOIRE, L'ORIGINE, LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DES THÉATRES ET DES DIFFÉRENS DRAMES, CHEZ LES NATIONS ANCIENNES ET MODERNES; L'ANALYSE RAISONNÉE DES RÈGLES ET DES PRÉCEPTES DE L'ART DRAMATIQUE, ÉTABLIS ET OBSERVÉS PAR LES PLUS CÉLÈBRES AUTEURS;

AVEC

UN CHOIX D'AUTORITÉS, D'EXEMPLES ET D'OBSERVATIONS NOUVELLES, LITTÉRAIRES ET CRITIQUES, SUR TOUTES LES PARTIES DU DRAME.

Faisant suite aux ŒUVRES DE M. DE CHAMPFORT, l'un des quarante de l'Académie française.

Publié par M. LACOMBE, auteur du Dictionnaire et du Spectacle des Beaux Arts, d'Abrégés Chronologiques, etc. etc.

A PARIS,
AU GRAND BUFFON, LIBRAIRIE DE A. G. DEBRAY,
RUE ST.-HONORÉ, VIS-A-VIS CELLE DU COQ, N.° 168.

1808.

nances, telles que la décoration du lieu où se passe la scène, le costume de l'habillement, le ton propre à chaque personnage, qui achèvent de rendre l'illusion complète. Mais il faut éviter le défaut de certains auteurs, qui, pour produire une plus grande illusion, peignent la nature avec une fidélité trop puérile, et descendent dans des détails trop petits et trop minutieux.

§. VI. TABLEAUX. Ce sont des descriptions de passions, d'événemens, de phénomènes naturels, qu'un orateur ou un poëte répand dans sa composition, où leur effet est d'amuser, d'étonner, de toucher, d'effrayer ou d'imiter, etc.

Tacite fait quelquefois un grand tableau en quelques mots; Bossuet est plein de ce genre de beautés. Il y a des tableaux dans Racine et dans Voltaire; on en trouve même dans Corneille. Sans l'art de faire des tableaux de toutes sortes de caractères, il ne faut pas tenter un poëme épique, ce talent essentiel dans tout genre d'éloquence et de poésie, est indispensable encore dans le dramatique.

Exemples de tableaux dans les pièces de théâtre.

Dans *Iphigénie*, qui ne croirait voir le retour des vents, que les Grecs, arrêtés en Aulide, sollicitaient depuis si long-temps, et qu'ils venaient d'obtenir enfin par le sacrifice d'une fille du sang d'Hélène? Qui ne croirait, dis-je, voir ce changement subit en lisant ou en entendant ces vers:

A peine son sang coule et fait rougir la terre,
Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre:
Les vents agitent l'air d'heureux frémissemens;
Et la mer leur répond par ses mugissemens.

La rive au loin gémit, blanchissante d'écume,
La flamme du bûcher d'elle-même s'allume,
Le Ciel brille d'éclairs, s'entr'ouvre, et parmi nous
Jette une sainte horreur, qui nous rassure tous.

L'admirable récit de Théramène, dans *Phèdre*, est rempli de tableaux semblables. Voyez comme il peint l'affliction d'Hippolyte, que son père a banni si injustement de sa présence.

Il était sur son char; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés:
Il suivait, tout pensif, le chemin de Mycènes;
Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes;
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois,
Pleins d'une ardeur si noble, obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Voyez encore comme il peint le monstre terrassé par Hippolyte:

De rage et de douleur, le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.

Et l'endroit des chevaux épouvantés, et du char mis en pièces:

A travers les rochers, la peur les précipite.
L'essieu crie et se rompt.

Les tableaux sont aussi nécessaires dans les récits. Comme l'action qu'on décrit ne peut se passer sous les yeux mêmes du spectateur, il faut au moins la peindre à son esprit avec des images si frappantes qu'elle lui fasse la même impression que s'il la voyait des yeux du corps.

§. Machine surnaturelle, dans le poëme dramatique, se dit de l'artifice par lequel le poëte introduit sur la scène quelque divinité, génie, ou autre être surnaturel, pour faire réussir un dessein important, ou surmonter quelque difficulté supérieure au pouvoir des hommes.

Ces machines, parmi les anciens, étaient les dieux, les génies bons ou malfaisans, les ombres, etc. Shakespear, et nos modernes français avant Corneille, employaient encore la dernière de ces ressources.

Elles ont tiré ce nom des machines ou inventions qu'on a mises en usage pour les faire apparaître sur la scène, et les en retirer d'une manière qui imite le merveilleux. Quoique cette même raison ne subsiste pas pour le poëme épique, on est cependant convenu de donner le nom de *machines* aux êtres surnaturels qu'on y introduit.

Ce mot marque donc, et dans le dramatique et dans l'épopée, l'intervention ou le ministère de quelque divinité; mais comme les occasions qui peuvent, dans l'un et l'autre, amener les machines ou les rendre nécessaires, ne sont pas les mêmes, les règles qu'on y doit suivre sont aussi différentes.

Des anciens poëtes dramatiques n'admettaient jamais aucune machine sur le théâtre, que la présence du dieu ne fût absolument nécessaire; et ils étaient sifflés lorsque, par leur faute, ils étaient réduits à cette nécessité, suivant ce principe fondé dans la nature, que le dénouement d'une pièce doit naître du fond même de la fable, et non d'une machine étrangère, que le génie le plus stérile peut amener pour se tirer tout-à-coup d'embarras, comme dans Médée,

qui se dérobe à la vengeance de Créon, en fendant les airs sur un char traîné par des dragons ailés.

Horace paraît un peu moins sévère, et se contente de dire que les dieux ne doivent jamais paraître sur la scène, à moins que le nœud ne soit digne de leur présence :

> Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
> Inciderit.

Mais, au fond, le mot *dignus* emporte une nécessité absolue.

Outre les dieux, les anciens introduisaient des ombres, comme dans *les Perses* d'Eschyle, où l'ombre de Darius paraît. A leur imitation, Shakespear en a mis dans *Hamlet* et dans *Macbet :* on en trouve aussi dans les pièces de Hardy. La statue du *Festin de Pierre*, le Mercure et le Jupiter dans l'*Amphitrion* de Molière, sont aussi des machines, et comme des restes de l'ancien goût, dont on ne s'accommoderait plus aujourd'hui.

Aussi Racine, dans son *Iphigénie*, a-t-il imaginé l'épisode d'Eriphyle, pour ne pas souiller la scène par le meurtre d'une personne aussi aimable et aussi vertueuse qu'il fallait représenter Iphigénie ; et encore parcequ'il ne pouvait dénouer sa tragédie par le secours d'une déesse et d'une métamorphose, qui aurait bien pu trouver créance dans l'antiquité, mais qui serait trop incroyable et trop absurde parmi nous. On a relégué les machines à l'opéra, et c'est bien là leur place.

Horace propose trois sortes de machines à introduire sur le théâtre ; la première est un dieu visi-

blement présent devant les acteurs; et c'est de celle-là qu'il donne la règle dont nous avons déjà parlé.

La seconde espèce comprend les machines plus incroyables et plus extraordinaires, comme la métamorphose de Progné en hirondelle, celle de Cadmus en serpent : il ne les exclut ni ne les condamne absolument; mais il veut qu'on les mette en récits et non pas en action.

La troisième espèce est absolument absurde, et il la rejette totalement : l'exemple qu'il en donne, c'est un enfant qu'on retirerait tout vivant du monstre qui l'aurait dévoré. Les deux premiers genres sont reçus indifféremment dans l'épopée, et dans la distinction d'Horace, qui ne regarde que le théâtre : la différence entre ce qui se passe sur la scène et à la vue des spectateurs, d'avec ce qu'on suppose se passer derrière le rideau, n'ayant lieu que dans le poëme dramatique.

On convient que les anciens poëtes ont pu faire intervenir les divinités dans l'épopée; mais les modernes ont-ils le même privilège? C'est une question qu'on examinera en parlant du *merveilleux*.

Si l'on est forcé de se servir de machines, dit Aristote dans sa Poétique, il faut que ce soit toujours hors de l'action de la tragédie, soit pour expliquer les choses qui sont arrivées auparavant et qu'il ne serait pas possible que l'homme sût, soit pour avertir de celles qui arriveront ensuite et dont il est nécessaire qu'on soit instruit. Il faut absolument que, dans tous les incidens qui composent la fable, il n'arrive jamais rien sans raison : ce qui est sans raison doit se trouver hors de la tragédie.

§. VII. Déclamation théâtrale. La déclamation théâtrale est l'art d'exprimer sur la scène, par la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentimens d'un personnage, avec la vérité et la justesse qu'exigent la situation, et l'embellissement que demande le théâtre.

La perfection de la déclamation tragique consiste dans l'accord de la simplicité et de la noblesse : c'est ce milieu qu'il est difficile de saisir.

Les acteurs, dans la naissance du théâtre, firent voir sur la scène un naturel inculte et bas, qui convenait assez à des ouvrages qui n'avaient ni noblesse, ni dignité.

Pour éviter ce défaut, on se jeta dans l'emphase et le merveilleux; on se plut à croire que les héros devaient chanter en parlant, et ce mauvais goût subsista jusqu'au célèbre Baron. Il porta la délicatesse jusqu'à être blessé du seul mot de déclamation : il prétendait qu'il ne fallait que réciter. Il paraissait; et c'était Mithridate ou César, etc. : ni ton, ni geste, ni mouvement, qui ne fût celui de la nature; quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensait qu'un roi, dans son cabinet ne devait pas être un héros de théâtre.

La déclamation de Baron causa une surprise mêlée de ravissement : on admira un jeu tranquille sans froideur, un jeu véhément, impétueux avec décence; des nuances infinies, sans que l'esprit s'y laissât apercevoir.

Bientôt on vit Beaubourg, dont le jeu, moins correct, plus heurté, ne laissait pas d'avoir une vérité fière et mâle; il excellait dans les rôles de Rhadamiste et d'Atrée.

Après la chaleur et l'enthousiasme, qualités sans lesquelles il n'y a point d'acteur, celle qui lui est le plus nécessaire, est la finesse de l'intelligence et du sentiment.

La tradition nous a conservé en ce genre quelques traits de Baron, qui devraient être toujours présens à ses successeurs. Dans ce vers à Andromaque,

Madame, en l'embrassant, songez à le sauver;

il employait, au lieu de la menace, l'expression pathétique de l'intérêt et de la pitié; et au geste touchant dont il accompagnait ces mots, *en l'embrassant*, il semblait tenir Astyanax entre ses mains, et le présenter à sa mère.

On sait que dans ce vers de Sévère à Félix,

Servez bien votre dieu; servez votre monarque,

il permettait l'un et ordonnait l'autre, avec les gradations convenables au caractère d'un favori de Dieu qui n'était pas intolérant.

On peut reprocher aux acteurs de négliger trop l'étude de l'antiquité. Il est vrai que le monde est en général l'école d'un comédien; c'est un théâtre immense où toutes les passions, tous les états, tous les caractères sont en jeu: mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, si l'acteur n'est d'ailleurs éclairé dans son choix, il ne suffit pas qu'il peigne d'après nature, il faut encore que l'étude approfondie des belles proportions, l'ait mis en état de la corriger; et c'est à quoi est propre l'étude des originaux.

« Depuis que je lis Homère, disait Boucharden, » les hommes me paraissent hauts de vingt pieds. »

L'étude de la véritable expression des passions doit encore occuper beaucoup le comédien. L'abattement de la douleur permet peu de gestes; la réflexion profonde n'en veut aucun; le sentiment demande une action simple comme lui; l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée, n'ont besoin que de l'expression des yeux et du visage.

Un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturelle; le geste ne ferait que l'affaiblir. Ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles majestueux des rois, oublient que la dignité n'a point ce qu'ils appellent des bras. Auguste tendait simplement la main à Cinna, en lui disant, *soyons amis*; et dans cette réponse,

Connaissez-vous César pour lui parler ainsi?

César doit à peine laisser tomber un regard sur Ptolomée.

On a bien peu besoin de gestes, quand les yeux et les traits sont susceptibles d'une expression vive et touchante. L'expression des yeux et du visage est l'ame de la déclamation: c'est là que les passions vont se peindre en caractères de feu; c'est de là que partent ces traits qui nous pénètrent, lorsque nous entendons dans *Iphigénie*, *vous y serez, ma fille*; et dans *Andromaque*:

Je ne t'ai point trahi, cruel! qu'ai-je donc fait?

dans *Atrée*:

Reconnais-tu ce sang?

Mais c'est de l'accord des traits du visage et de la contenance, que résulte l'expression du sentiment.

Lorsque Alvar vient annoncer à Zamore et à Alzire l'arrêt qui les a condamnés, cet arrêt funeste est écrit sur le front de ce vieillard, dans ses regards abattus, dans ses pas chancelans : on frémit avant de l'entendre. Lorsqu'Ariane lit le billet de Thésée, son visage pâlissant, ses yeux fixes et remplis de larmes, le tremblement de sa main, annoncent seuls ce que contient la lettre. Les anciens n'avaient pas l'idée de ce degré d'expression, et tel est parmi nous l'avantage des salles peu vastes et des visages découverts.

C'est à quoi devraient faire attention certains acteurs qui forcent le volume de leur voix. Il est peu de situations où l'on soit obligé d'outrer la déclamation. L'expression d'une voix entrecoupée par les sanglots ou étouffée par la passion, l'emporte de beaucoup sur les cris et sur les éclats.

On raconte d'une actrice célèbre, qu'un jour sa voix s'éteignit dans le rôle de Phèdre ; elle eut l'art d'en profiter. On n'entendit plus que les accens d'une ame épuisée de sentiment ; on prit cet accident pour un effet de la passion, et jamais cette scène n'a fait sur les spectateurs une impression si vive.

Il ne faut pas confondre une déclamation simple avec une déclamation froide ; elle n'est souvent froide que pour n'être pas simple ; et plus elle est simple, plus elle est susceptible de chaleur : elle ne fait point sortir les mots, mais elle fait sentir les choses.

Quand les passions sont à leur comble, le jeu le plus fort et le plus vrai, c'est là qu'il est beau de ne plus se connaître ni se posséder. Mais les décences ! Qui est-ce qui en exigera dans Orosmade, qui tue sa maîtresse dans Clytemnestre, qui veut

arracher sa fille des mains des soldats ? Si l'indocile se rencontre rarement avec la majesté, comment la majesté se rencontrera-t-elle avec des passions forcenées ?

Une des parties les plus difficiles de l'art de la déclamation, c'est le jeu mixte ou composé ; c'est ainsi qu'on appelle l'expression d'un sentiment modifié par les circonstances, ou résultant de plusieurs sentimens réunis. Dans le premier sens, tout jeu de théâtre est un jeu mixte ; car il faut que l'expression du sentiment doivent se fondre, à chaque trait, les nuances du caractère et de la situation du personnage.

Ainsi la férocité de Rhadamiste doit se peindre même dans l'expression de son amour, ainsi Pyrrhus doit mêler le ton du dépit et de la rage, à l'expression tendre de ces paroles d'Andromaque, qu'il a entendues et qu'il répète en frémissant :

C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours :
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;
C'est lui-même, c'est toi, cher époux que j'embrasse.

Rien de plus varié dans les détails que le monologue de Camille, au quatrième acte des *Horaces* ; mais la douleur est un sentiment commun qui doit être comme le fond de ce tableau.

Le comédien a donc toujours trois expressions à réunir, celle du sentiment, celle du caractère, et celle de la situation. Lorsque deux ou plusieurs sentimens agitent une ame, ils doivent se peindre en même temps dans les traits et dans la voix même, à travers les efforts qu'on fait pour les dissimuler. Orosmane, jaloux, veut s'expliquer avec Zaïre ; il désire et craint

l'aveu qu'il exige; le secret qu'il cherche l'épouvante, et il brûle de le découvrir; il éprouve de bonne foi tous ces mouvemens confus; il doit les exprimer de même. La crainte, la fierté, la pudeur, le dépit, retiennent quelquefois la passion, mais sans la cacher; tout doit trahir un cœur sensible.

Quel art ne demandent point ces demi-termes, ces nuances d'un sentiment répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, surtout dans les scènes de dissimulation où le poëte a supposé qu'elles ne seraient aperçues que des spectateurs, et qu'elles échapperaient à la pénétration des personnages intéressés!

Telle est la dissimulation d'Atalide avec Roxane, de Cléopâtre avec Antiochus, de Néron avec Agrippine.

Plus les personnes sont difficiles à séduire par leur caractère et leur situation, plus la dissimulation doit être profonde; plus, par conséquent, la nuance de fausseté est difficile à ménager.

Dans ce vers de Cléopâtre,

Cela est fait, je me rends, et ma colère expire;

dans ce vers de Néron,

Avec Britannicus je me réconcilie;

l'expression ne doit pas être celle de la vérité: car le mensonge ne saurait y atteindre. Mais combien n'en doit-elle pas approcher? En même temps que le spectateur s'aperçoit que Cléopâtre et Néron dissimulent, il doit trouver vraisemblable qu'Antiochus et Agrippine ne s'en aperçoivent pas.

Il n'est point de scène, soit tragique, soit comique, où cette espèce de jeu muet ne doive entrer.

Tout personnage introduit dans une scène doit y

être intéressé, et tout ce qui l'émeut, doit se peindre dans ses traits et dans son geste; il n'est personne qui ne soit choqué de la négligence de ces acteurs qu'on voit, insensibles et sourds dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil distrait, en attendant que leur tour vienne de reprendre la parole.

Le silence est souvent une des expressions les plus vives et les plus dramatiques; l'Ajax d'Homère, la Didon de Virgile, n'expriment leur indignation que par le silence.

Les acteurs se plaignent que les poëtes ne donnent point lieu à ce silence éloquent, et qu'ils veulent tout dire; mais l'acteur qui sent vivement, trouve encore dans l'expression du poëte assez de vides à remplir. Baron, jouant le rôle d'Ulysse dans la tragédie de *Pénélope*, était quatre minutes à parcourir en silence tous les changemens qui frappaient sa vue en entrant dans son palais.

Phèdre apprend que Thésée est vivant; Racine s'est bien gardé d'occuper par des paroles le premier morceau de cette situation :

> Mon époux est vivant! Œnone, c'est assez.
> J'ai fait l'indigne aveu d'un amour qui l'outrage :
> Il vit, je ne veux pas en savoir davantage.

C'est au silence à peindre l'horreur dont elle est saisie à cette nouvelle; et le reste de la scène n'en est que le développement.

§. IX. Contre-sens : défaut dans lequel tombe un acteur, lorsque, par son geste ou l'inflexion de sa voix, il exprime un autre sentiment que celui du personnage qu'il représente, ou une autre idée que

celle de l'auteur dont il est l'interprète. L'acteur tombe dans ce défaut lorsqu'il n'a pas bien saisi l'esprit de son rôle; ou lorsque, satisfait d'en connaître les grands traits, il néglige les détails et les nuances; lorsqu'il n'a point lu avec soin les rôles des autres personnages; lorsqu'il peint les mots plus que le sentiment, défaut ordinaire des comédiens médiocres; enfin, lorsqu'il s'appesantit sur des détails sur lesquels il devrait glisser.

Un acteur qui, dans le rôle de Mithridate, arrivant sur la scène et disant à Xipharès et à Pharnace :

> Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
> Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,
> Vous, le Pont; vous, Colchos, confiés à vos soins,

un acteur qui parlerait du même ton aux deux frères, ferait un contre-sens. On sait que Baron regardait Pharnace avec sévérité, en disant, *vous*, *le Pont*; et Xipharès, avec indulgence, en prononçant, *vous*, *Colchos*.

Il arrive quelquefois aux auteurs même de faire des contre-sens, c'est-à-dire de mettre dans la bouche de leurs personnages des choses qui détruisent l'unité de dessein dans le poëme.

On donne en général le nom de contre-sens à tout ce qui n'est pas dans la vérité, et qui choque la raison, la nature, le goût ou le bon sens.

§. x. Situation. Une situation n'est autre chose que l'état des personnages d'une scène à l'égard les uns des autres. En ce premier sens, toutes les scènes d'une pièce sont, malgré qu'on en ait, autant de si-

tuations; mais on n'emploie ordinairement ce terme que dans un sens plus restreint, et pour exprimer des situations singulièrement intéressantes. Elles ne peuvent être singulières que par deux moyens, par celui de la nouveauté, ou par celui de l'importance des intérêts.

Outre la nouveauté supposée, qui serait toujours d'un grand mérite quand les passions ne seraient pas si vives, il faut encore faire attention à l'importance des intérêts. Une situation bien imaginée dans ce genre est d'un si grand effet, qu'avant que les personnages se parlent, il s'élève parmi les spectateurs un murmure d'applaudissemens et une curiosité avide de ce que les acteurs vont se dire.

Je remarquerai, en passant, qu'on ne saurait ménager dans une pièce plusieurs de ces situations, qu'à la faveur d'un nombre d'incidens qui changent tout-à-coup la face des choses, et qui mettent ainsi les personnages dans des situations nouvelles et surprenantes.

La situation, en fait de tragédie, dit l'abbé Nadal, est souvent un état intéressant et douloureux; c'est une contradiction de mouvemens qui s'élèvent tout à la fois, et qui se balancent; c'est une indécision en nous de nos propres sentimens, dont le spectateur est plus instruit, pour ainsi dire, que nous-mêmes, sur ce qu'il y a à conclure de nos mœurs, si elles sont frappées comme elles doivent l'être.

Au milieu de toutes les considérations qui nous divisent et qui nous déchirent, nous semblons céder à des intérêts où nous inclinons le moins : notre vertu ne nous rassure jamais plus, que lorsque notre fai-

blesse gagne de son côté plus de terrain : c'est alors que le poëte, qui tient dans sa main le secret de nos démarches, est fixé par ses règles sur le parti qu'il doit nous faire prendre, et remarque d'après elles sur notre destinée.

C'est dans le *Cid* qu'il faut chercher le modèle des situations. Rodrigue est entre son honneur et son amour; Chimène est entre le meurtrier de son père et son amant; elle est entre les devoirs sacrés et une passion violente : c'est de là que naissent des agitations plus intéressantes les unes que les autres; c'est là où s'épuisent tous les sentimens du cœur humain, et toutes les oppositions que forment deux mobiles aussi puissans que l'honneur et l'amour.

La situation de Cornélie, entre les cendres de Pompée et la présence de César, entre sa haine pour ce grand rival, et l'hommage respectueux qu'il rend à la vertu; les ressentimens en elle d'une ennemie implacable, sans que sa douleur prenne rien sur son estime pour César : tout cela forme, de chaque scène où ils se montrent ensemble, une situation différente.

Dans de pareilles circonstances, leur silence même serait éloquent, et leur entrevue une poésie sublime; mais les présenter vis-à-vis l'un de l'autre, c'est pour Cornélie avoir déjà fait les beaux vers et ces tirades magnifiques qui mettent les vertus romaines dans leur plus grand jour.

Il est aisé de ne pas confondre les coups de théâtre et les situations : l'un est passager, et, à le bien prendre, n'est point une partie essentielle de la tragédie, puisqu'il serait facile d'y suppléer; mais la

situation sort du sein du sujet et de l'enchaînement de quelques incidens, et, parconséquent, s'y trouve beaucoup plus liée à l'action.

§. XI. Coups de théâtre. On donne ce nom à tout ce qui arrive sur la scène d'une manière imprévue, qui change l'état des choses, et qui produit de grands mouvemens dans l'ame des personnages et des spectateurs. L'importance de la matière fait que nous la diviserons : nous parlerons des coups de théâtre dans la tragédie et dans la comédie, en commençant par la première.

Le poëme épique admet ces surprises, qui ajoutent à l'intérêt; quoiqu'il y en ait peu dans Homère, il peut même en ceci être regardé comme inventeur, en ayant donné l'idée aux poëtes tragiques. L'arrivée de Priam au camp d'Achille, la nouvelle de la mort de Patrocle peuvent passer pour de vrais coups de théâtre, puisqu'elles font naître dans l'ame du héros des mouvemens divers, et qu'elles y excitent des combats.

La simplicité de l'action, chez les Grecs, ne permettait pas qu'ils fussent parmi eux si fréquens que sur notre théâtre : la reconnaissance est un de ceux qu'ils employaient le plus ordinairement.

Le coup de théâtre le plus frappant de la scène grecque, était le moment où un vieillard venait, dans le Cresphonte d'Euripide, arrêter Mérope prête à immoler son fils, qu'elle prenait pour l'assassin de ce fils même.

La double confidence de Jocaste et d'OEdipe, dans Sophocle; les pleurs d'Électre sur l'urne de son frère, qu'elle embrasse devant ce frère qu'elle croit mort;

sont ce que la tragédie ancienne offre de plus beau en ce genre.

On a sujet d'être étonné en voyant la variété des ressorts par lesquels le génie des modernes a multiplié au théâtre ces surprises frappantes qui transportent l'ame des spectateurs.

Les moyens les plus simples sont ceux à qui les connaisseurs accordent plus volontiers leurs suffrages.

Voici la simplicité des moyens que Corneille emploie dans ses belles tragédies. Dans le *Cid*, par exemple, un vieillard respectable vient de recevoir un affront ; il ne peut se venger : il rencontre son fils, il le charge de sa vengeance. Le fils demande le nom de l'offenseur.

D. DIÈGUE.

C'est....

D. RODRIGUE.

De grace, achevez....

D. DIÈGUE.

Le père de Chimène.

D. RODRIGUE.

Le....

D. DIÈGUE.

Ne réplique pas ; je connais ton amour.
Mais qui peut vivre infâme, est indigne du jour.
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense.
. . . . . .
Venge-moi ; venge-toi :
Montre-toi digne fils d'un père tel que moi.

Dans les *Horaces*, c'est un simple messager qui produit un coup de théâtre terrible.

Horace, époux de la sœur de Curiace, et Curiace, amant de la sœur d'Horace, sont en scène. Curiace déplore le malheur d'Albe, qui n'a point encore nommé les trois guerriers qu'elle doit opposer aux trois Horaces. Flavian arrive :

CURIACE.

Albe, de trois guerriers a-t-elle fait le choix?

FLAVIAN.

Je viens pour vous l'apprendre.

CURIACE.

Oh bien! qui sont les trois?

FLAVIAN.

Vos deux frères et vous.

CURIACE.

Qui?

FLAVIAN.

Vous et vos deux frères.

Voilà la première scène au théâtre, dit Voltaire, où un simple messager ait fait un effet tragique en croyant apporter des nouvelles ordinaires. C'est le comble de l'art.

Même exemple dans Cinna. Cinna vient de rendre compte à Émilie de la conspiration contre Auguste; Évandre arrive et dit :

Seigneur, César vous mande, et Maxime avec vous.

Un des plus beaux qu'on puisse encore citer en ce genre, est celui du second acte d'*Andromaque*. Oreste se croit sûr d'enlever Hermione de la cour de Pyrrhus, amoureux d'Andromaque. Pyrrhus,

buté par les refus de sa captive, se résout à épouser la princesse ; il vient en avertir Oreste :

D'une éternelle paix Hermione est le gage.
Je l'épouse. Il semblait qu'un spectacle si doux
N'attendait en ces lieux d'autre témoin que vous.
. . . . . .
Allez, dites-lui que demain
J'attends, avec la paix, son cœur, de votre main.

La générosité d'un personnage produit encore des coups de théâtre d'un grand effet.

Dans *Inès de Castro*, Inès est au pouvoir de la reine, son ennemie. Don Pèdre, son époux, qui a forcé le palais pour venir la délivrer, ne peut l'engager à le suivre : elle lui rappelle le respect qu'il doit à son père, et veut rester comme un garant de sa fidélité.

Dans *Absalon*, Tharès, femme de ce prince, à qui son époux vient de faire part de ses projets contre David son père, accusée par la reine d'exciter Absalon à la révolte, se livre elle-même entre les mains de David, pour lui tenir lieu d'ôtage.

Cornélie, dans la *Mort de Pompée*, pleurant la mort de son époux, vaincu par César, vient lui apprendre une conspiration formée contre lui.

La surprise qui naît du retour d'un héros qu'on croyait tué dans un combat ;

L'apparition d'un spectre qui vient révéler des crimes secrets, comme dans *Hamlet* et dans *Sémiramis* ;

La vue d'un personnage qu'on croyait tué à l'instant, et dont le meurtrier même venait de raconter la mort, comme l'apparition d'Assur, au cinquième acte de *Sémiramis* ; celle du duc, au qua-

trième acte de *Venceslas*; celle de Mélicerte, au cinquième acte d'*Ino*;

Une confidence que fait un personnage à son ennemi, qu'il ne connait pas pour tel, comme le projet d'assassiner Mélicerte, confié à Ino, sa propre mère; l'aveu que Monime fait à Mithridate de son amour pour Xipharès :

Seigneur, vous changez de visage;

Les reconnaissances, lorsqu'un personnage dit à un autre une chose qui produit un effet contraire à ce qu'il attendait; ainsi quand Azema veut empêcher Arsace de descendre dans la tombe de Ninus, en lui disant qu'Assur l'attend pour l'y sacrifier, Arsace s'écrie avec transport :

Tout est donc éclairci, etc.

et il descend dans la tombe, où il va immoler sa mère;

Le contraste du caractère avec la situation, comme lorsque Brutus ordonne à son fils d'aller combattre pour Rome qu'il vient de trahir; lorsque Zopire s'empresse d'offrir un asile à Séide, qui vient de promettre sa mort à Mahomet; lorsqu'Auguste dit à Cinna :

Par vos conseils je retiendrai l'empire;
Mais je le retiendrai pour vous en faire part.
. . . . . .
Pour épouse, Cinna, je te donne Émilie;

et c'est pour elle que Cinna vient de conspirer la mort d'Auguste;

Ce sont là autant de coups de théâtre.

Souvent un mot heureux donne un nouveau mouvement à la scène, devient un coup de théâtre, comme lorsque Onopime vient déclarer à Zaïre qu'il renonce à elle; il l'observe, et s'écrie :

Zaïre, vous pleurez!

Une résolution subite et généreuse, une victoire sur soi-même, un mot sublime, devient aussi un coup de théâtre.

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie;

est un des plus beaux traits qu'on puisse imaginer.

Souvent un personnage forme un coup de théâtre, en apprenant, sans le vouloir, à un autre personnage, une chose qui intéresse ce dernier; comme au quatrième acte de *Phèdre*, lorsque Thésée dit à Phèdre, en parlant d'Hippolite :

Tous ses crimes encor ne vous sont pas connus.
Sa fureur outre vous se répand en injures!
Votre bouche, dit-il, est pleine d'imposture;
Il soutient qu'Aricie a son cœur, a sa foi,
Qu'il l'aime.....

PHÈDRE.

Qui! seigneur.

THÉSÉE.

Il l'a dit devant moi.
Mais je sais rejeter un frivole artifice, etc.

Il en est de même lorsque Montèze, au deuxième acte d'Alzire, ordonne aux gardes d'empêcher Zamore de le suivre à l'autel :

Des payens, élevés dans des lois étrangères,
Pourraient de nos chrétiens profaner les mystères.
Il ne appartient pas de vous donner des lois;
Mais Gusman vous l'ordonne, et parle par ma voix.

Zamore apprend par ce dernier mot, que Montèze est soumis à ce Guzman qu'il démasque, etc.

Les coups de théâtre que le poëte doit chercher avec le plus de soin, sont ceux qui, par le renversement qu'ils produisent, occasionnent une scène forte et pathétique, comme celle d'Horace et de Curiace après la nouvelle du choix des Curiaces.

On reproche à quelques poëtes de ne faire naître des coups de théâtre que par un tissu d'événemens entassés les uns sur les autres.

Dans la comédie, Riccoboni distingue deux espèces de coups de théâtre ou de surprise : l'une d'action et l'autre de pensée. Toutes les deux, dit-il, font également leur effet.

Il est vrai cependant que la surprise d'action a plus de force et se fait plus sentir que la surprise de pensée. Il cite, avec raison, comme un modèle, la quatorzième scène du second acte de *l'École des Maris*, dans laquelle Sganarelle amène lui-même sa pupille à Valère. Isabelle, feignant d'embrasser Sganarelle, profite de cette situation pour donner sa main à baiser à Valère, et lui jurer une fidélité inviolable par les tendres expressions qu'elle semble adresser à son jaloux. Rien n'approche de l'art avec lequel le poëte a ménagé cette surprise : aucun dialogue, aucun *a parté* ne l'annonce au spectateur, et son effet n'est senti qu'au moment où Isabelle embrasse Sganarelle.

Tel est encore, mais avec un mérite inférieur, le coup de théâtre du troisième acte de Georges Dandin, scène seizième. Angélique ne pouvant fléchir Georges Dandin et l'engager à lui ouvrir la porte,

fait semblant de se tuer. Georges Dandin sort pour s'assurer si c'est feinte ou vérité; et ne pensant point à refermer la porte, il laisse à sa femme le moyen d'y entrer sans qu'il s'en aperçoive, et de la trouver ainsi dans la situation où elle était un moment auparavant.

Les ouvrages de Molière sont pleins de coups de théâtre de cette espèce.

L'exemple du coup de théâtre de *pensée* que cite Riccoboni, et qu'il donne pour le plus beau qui se trouve sur aucun théâtre, est tiré de la princesse d'Élide. La princesse, qui dédaigne l'amour, a une conversation avec le prince, dont elle est aimée autant que de ses autres amans, mais qui, pour l'engager plus sûrement, feint une insensibilité égale à la sienne. Molière fait dire à la princesse qu'elle a imaginé un moyen de découvrir les véritables sentimens du prince, et l'on sait qu'elle ne veut les découvrir que pour le traiter comme ses autres amans. Le prince n'a d'autre intention que de la toucher et de lui inspirer de l'amour.

Dans cette situation, la princesse fait au prince une fausse confidence de l'état de son cœur, et feint d'être sensible à l'amour d'un de ses amans. Le prince, revenu de l'étonnement où l'a jeté le discours de la princesse, lui répond qu'il admire la conformité de leurs sentimens, puisqu'il vient d'éprouver un changement tout semblable : qu'autorisé par son exemple, il va lui rendre confidence pour confidence, et qu'une des princesses ses cousines, l'aimable et belle Aglante, a triomphé de son cœur. Il implore son appui, avec transport pour obtenir la main de celle qu'il adore.

se part précipitamment pour en aller faire la demande à son père.

Voilà un coup de théâtre auquel le spectateur ne s'attendait pas, mais qu'il aurait sans doute souhaité pour venger le prince qui l'intéresse, et jeter la princesse dans la confusion, en la punissant de sa perfidie et de sa coquetterie. La réponse du prince fait passer le spectateur de l'inquiétude à la satisfaction, et par là cette situation devient intéressante et comique tout à la fois. Or, c'est de ces deux points essentiels, et si difficiles à réunir, que naît la difficulté de parvenir au sublime dans le coup de théâtre, soit d'action, soit de pensée.

§. III. INCIDENT. On appelle ainsi un événement quelconque lié avec l'action principale, et qui sert à en augmenter l'intérêt, à embarrasser ou aplanir l'intrigue. Toutes les pièces de théâtre ne sont qu'un enchaînement d'incidens subordonnés les uns aux autres, et tendans tous à faire naître l'*incident principal*, qui termine l'action. Les incidens qui le précèdent sont appelés aussi *épisodes*.

Ce qu'on peut ajouter par rapport aux incidens, aux épisodes, c'est qu'ils doivent naître du fonds du sujet, et ne point paraître forcés, ni amenés de trop loin.

Ils doivent suspendre le dénouement, avoir une raison qui satisfasse le spectateur, mettre le héros dans des situations frappantes, et que des coups de théâtre augmentent ses périls, développent son caractère, ses sentimens. Ils tiennent toujours l'attention du spectateur en haleine et dans l'incertitude de ce qui arrivera.

L'avantage des incidens, bien ménagés et enchaînés avec adresse les uns aux autres, est de promener l'esprit d'objets en objets, de faire renaître sans cesse sa curiosité, et d'ajouter aux émotions du cœur, la nouvelle force que leur donne la surprise; d'amener l'ame par degrés jusqu'au comble de la terreur ou de la pitié; si l'action est comique, de pousser le ridicule ou l'indignation jusqu'où ils peuvent aller.

Il faut éviter la multiplicité trop grande des incidens, dont la confusion ne servirait qu'à fatiguer l'esprit du spectateur, et ne ferait que des impressions légères sur son cœur.

Il est nécessaire que chaque incident ait le temps de produire son degré de crainte, de terreur ou de ridicule, avant de passer à un autre, lequel doit enchérir sur le précédent, et ainsi de suite, jusqu'au dénouement.

On demande, par rapport à l'incident principal de la tragédie, de quelle nature il doit être? On répond qu'il doit être terrible ou pitoyable; c'est-à-dire produire la terreur ou la pitié.

Tout ce qui se présente, arrive entre des amis, entre des ennemis, ou entre des personnes indifférentes.

Un ennemi qui tue ou qui va tuer son ennemi, n'excite d'autre pitié que celle qui naît du mal même: mais lorsque cela se fait entre des amis, qu'un frère tue ou va tuer son frère, un fils son père, une mère son fils ou un fils sa mère, ou qu'ils commettent quelque autre chose semblable, c'est ce qu'il faut chercher.

Voilà pourquoi l'on ne doit pas changer les fables déjà reçues: par exemple, il faut que Clytemnestre soit tuée par Oreste, et Ériphyle par Alcmæon.

Mais le poëte doit inventer lui-même, en se servant, comme il faut, des fables reçues, c'est-à-dire, on peut représenter des actions qui se font par des gens qui agissent avec une entière connaissance et qui savent ce qu'ils font : et c'était la pratique des anciens poëtes. Euripide l'a suivie lorsqu'il a représenté Médée tuant ses enfans.

On peut aussi faire agir des gens qui ne connaissent pas l'atrocité de l'action qu'ils commettent, et qui viennent ensuite à reconnaître la liaison qui était entre eux et ceux sur qui ils se sont vengés, comme l'Œdipe de Sophocle : il est vrai que dans Sophocle cette action d'Œdipe est hors de la tragédie.

Voici des exemples dans la tragédie même : la mort d'Eriphyle tuée par Alcmæon, dans le poëte Astydamas, et la blessure d'Ulysse par Telegonus.

Enfin, on peut faire qu'une personne qui, par ignorance, va commettre un très-grand crime, le reconnaisse avant de l'exécuter.

Si l'on y prend bien garde, il n'y a rien au-delà de ces trois manières, au moins, qui soit propre à la tragédie, car il faut qu'une action se fasse ou ne se fasse pas, et que l'un ou l'autre arrive par des gens qui agissent, ou par ignorance, ou avec une entière connaissance, ou de propos délibéré.

Il est vrai que cela renferme une quatrième manière, qui est lorsqu'une personne va pour commettre un crime, le voulant et le sachant, et ne l'exécute point. Mais cette manière est très-mauvaise, car, outre que cela est horrible, il n'y a rien de tragique, parce que là nul n'a rien de touchant.

Voilà pourquoi les poëtes n'ont pas suivi cette ma-

trième manière, ou s'ils l'ont fait, ce a été très-rarement. Sophocle s'en est servi une seule fois dans son *Antigone*, où Hæmon veut tuer son père Créon. Dans ces occasions il vaut mieux que le crime s'exécute comme dans la première manière.

La seconde manière est encore préférable à celle-là; car alors le crime n'a rien de scélérat, et la reconnaissance est très-pathétique.

La meilleure de toutes ces manières c'est la troisième, qu'Euripide a suivie dans son *Cresphonte*, où Mérope reconnaît son fils comme elle va le tuer; et dans son *Iphigénie*, où cette princesse reconnaît son frère lorsqu'elle va le sacrifier : c'est ainsi que, dans l'*Hellé*, Phryxus reconnaît sa mère sur le point de la livrer à ses ennemis.

On voit par là que peu de familles peuvent fournir de bons sujets de tragédie : la raison de cela est que les premiers poëtes, en cherchant des sujets, ne les ont pas tirés de leur art, mais les ont empruntés de la fortune, dont ils ont suivi les traces dans leurs imitations. Voilà pourquoi les poëtes modernes sont forcés d'avoir souvent recours à ces mêmes familles dans lesquelles la fortune a permis que tous ces grands malheurs soient arrivés.

§. XIII. DÉLIBÉRATIONS. On entend ici par le mot de délibérations, non pas ces incertitudes où se livre un personnage combattu par les divers mouvemens de sa passion, comme dans le monologue où Rodrigue balance entre son amour et son devoir, celui où Emilie délibère sur le péril où elle expose Cinna, la scène où Auguste est incertain de ce qu'il doit faire dans la dernière conjuration dont son favori s'était rendu

les chefs etc. : ce sont des combats de cœur, les discours y sont impétueux, animés ; tout y porte le caractère théâtral ; et ils sont l'ame de la tragédie.

On parle ici de ces délibérations sur une question importante qui intéresse le sort d'un empire : telle est celle d'Auguste, lorsqu'il veut quitter l'empire ; telle est encore celle où Paulomée examine s'il doit recevoir Pompée, ou lui donner la mort.

On peut citer de même la scène où Mithridate propose à ses enfans le dessein d'aller porter la guerre en Italie ; celle où Mahomet propose à Zopire de le servir dans ses desseins, s'il veut revoir ses enfans. Quoique dans ces deux dernières pièces le principal personnage soit décidé sur le parti qu'il doit prendre, cependant il éprouve de si grandes contradictions du personnage avec qui il est en scène, qu'on peut regarder ces morceaux comme de vraies délibérations.

Observons que ces scènes sont dangereuses au théâtre, et qu'il ne faut les y mettre qu'avec beaucoup de précautions.

La première condition est que le sujet soit grand, illustre et extraordinaire. Il faut ensuite que le motif d'une délibération mise sur la scène soit pressant et nécessaire.

Il faut que les raisonnemens répondent à la grandeur du sujet.

Il ne faut jamais attendre que le théâtre soit dans la chaleur et l'activité de l'intrigue pour faire ces délibérations, parce qu'elles la ralentissent et en étouffent les beautés. Le second acte, ou tout au plus le commencement du troisième, paraissent en être la place naturelle.

Il y en a cependant qui ouvrent la scène; telle est celle de Brutus, où l'on examine s'il faut recevoir ou non l'ambassadeur de Tarquin; mais cette délibération n'étant pas en elle-même d'une extrême importance, et n'occupant pas la scène entière, ne conclut rien contre la règle que nous venons d'établir. Celle d'Auguste est au second acte; celle de Mahomet au second acte; celle de Mithridate au commencement du troisième.

Mais la condition la plus nécessaire, c'est que la délibération même soit tellement attachée au sujet; et que ceux qui donnent conseil soient si fort intéressés en ce qu'ils proposent, que les spectateurs brûlent d'envie de connaître leurs sentimens. Il faut de plus que le parti qu'on prendra, ait de l'influence sur tout le reste de la pièce.

La délibération d'Auguste remplit toutes ces conditions : elle est importante, elle intéresse tout l'univers connu; elle saisit le spectateur, informé de la haine d'Émilie, de l'amour de Cinna, de la conspiration faite contre l'empereur. On veut savoir ce que diront Cinna et Maxime, quel parti ils prendront? ils deviennent des acteurs intéressans; et quand on voit ces deux traîtres chargés de nouveaux bienfaits de l'empereur, l'incertitude du spectateur et l'intérêt redoublent encore.

Il n'en est pas de même de celle de Pompée; elle n'est pas nécessaire à l'action. Ptolomée pouvait délibérer en son cabinet s'il recevrait Pompée ou s'il lui donnerait la mort, et rentrer en apprenant au spectateur le parti qu'il avait pris.

Racine a bien senti la nécessité de lier ces sortes

de scènes à l'action. Il commence par préparer avec soin la proposition de Mithridate. A peine le héros est-il arrivé, qu'il dit un mot de son projet à ses enfans.

Tout vaincu que je suis, et voisin du naufrage,
Je médite un dessein digne de mon courage;
Vous en serez bientôt instruits plus amplement.

Écoutons ce grand poëte lui-même. « Cette entreprise (de descendre en Italie) fut en partie cause de sa mort, qui est l'action de ma tragédie. J'ai encore lié ce dessein de plus près à mon sujet : je m'en suis servi pour faire connaître à Mithridate les secrets sentimens de ses deux fils. »

On ne peut prendre trop de précautions pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très-nécessaire, et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on peut les séparer de l'action, et qu'elles l'interrompent, au lieu de la conduire vers sa fin.

C'est ce qu'on peut reprocher à la belle scène de l'entrevue de Sertorius et de Pompée, qui ne produit rien dans la pièce. Si elle faisait naître, dit Voltaire, la conspiration ou quelque intrigue intéressante et terrible, elle eût été une beauté tragique, au lieu qu'elle n'est qu'une beauté de dialogue.

Celle de Brutus est intéressante, en ce qu'elle a de l'effet sur le reste de la pièce : c'est Brutus même qui veut qu'on reçoive l'ambassade de Tarquin, et qui par là prépare la séduction et la mort de ses fils.

Celle de Mahomet est de la plus grande importance : elle sert à développer les projets d'un ambitieux qui veut donner de nouvelles lois et une reli-

velle religion à l'univers ; elle est d'ailleurs intimement liée à l'action. Zopire, en refusant la proposition de Mahomet, l'irrite par sa fermeté, et le met dans le cas d'écouter l'avis d'Omar, qui lui conseille de faire périr Zopire par Séide, et de plus prépare la reconnaissance, en apprenant à Zopire que ses enfans vivent encore.

On cite encore dans Corneille la délibération où Attila examine s'il doit se joindre aux Français pour achever d'accabler l'Empire romain, ou défendre l'Empire romain contre les Français. Cette scène est encore une beauté de dialogue plutôt qu'une beauté dramatique : mais son plus grand défaut est d'être dans une pièce dépourvue d'intérêt.

Le poëte, dans les délibérations, doit chercher à se ménager de grands tableaux, tels qu'on en voit dans la scène de Mahomet et de Zopire ; ils doivent être suivis, s'il est possible, d'un dialogue vif et pressé, pour réveiller le spectateur qui a prêté une longue attention aux projets du principal personnage.

§. XIV. TIRADES. Expression nouvellement introduite dans la langue, pour désigner certains lieux communs dont nos poëtes dramatiques, surtout, embellissent, ou, pour mieux dire, défigurent leurs ouvrages.

S'ils rencontrent par hasard, dans le cours d'une scène, les mots de misère, de vertu, de crime, de patrie, de superstition, de prêtres, de religion, etc., ils ont dans leurs portes-feuilles une demi-douzaine de vers faits d'avance, qu'ils plaquent dans ces endroits.

Il n'y a qu'un art incroyable, un grand charme

de diction, et la nouveauté ou la force des idées, qui puissent faire supporter ces hors-d'œuvres.

Pour juger combien ils sont déplacés, on n'a qu'à considérer l'embarras de l'acteur dans ces endroits; il ne sait à qui s'adresser. Est-ce à celui avec lequel il est sur la scène? cela serait ridicule; on ne fait pas de ces sortes de petits sermons à ceux qu'on entretient de sa situation : est-ce au parterre? on ne doit jamais lui parler.

Les tirades, quelque belles qu'elles soient, sont donc de mauvais goût, et tout homme un peu versé dans la lecture des anciens, les rejettera comme le lambeau de pourpre dont Horace a dit :

> Purpureus latè qui splendeat unus et alter
> Assuitur pannus : sed non erat his locus.....

Cela sent l'écolier qui fait l'amplification.

§. XV. COUPLET. C'est le nom que les comédiens donnent à ce qu'on appelle ordinairement tirades; à l'exception que ce dernier mot se prend quelquefois dans le sens d'un morceau de déclamation inutile à la pièce, et que le mot de couplet signifie simplement l'assemblage de vers que les personnages ont à dire et qui amène la réplique.

Dans les romances et les vaudevilles des opéras comiques, le couplet correspond à ce qu'on appelle strophe dans les odes.

§. XVI. BRAVADES. Les scènes de bravades sont fréquentes sur notre théâtre, et le succès en est presque sûr, parce qu'elles sont nécessairement passionnées. Elles ne sont pas rares non plus chez les Grecs; mais nos idées de décence et de convenance n'étant

point les mêmes que celles de ce peuple, les scènes en ce genre du théâtre grec ne peuvent guère nous servir de modèles.

Toutes les scènes de bravades doivent être ménagées par gradation; et quand on a une fois laissé échapper de ces reproches et de ces menaces qui ne laissent plus lieu à la conversation, tout doit être fini.

Dans le *Cid*, lorsque Rodrigue a dit au comte : *as-tu peur de mourir*; le comte lui dit pour toute réponse :

Viens : tu fais ton devoir; et le fils dégénère,
Qui survit un moment à l'honneur de son père.

Corneille n'a pas de même suivi cette règle dans *Héraclius*, où Pulchérie et Phocas restent longtemps sur la scène après que Pulchérie a avili Phocas par les reproches et par le dédain dont elle l'accable.

Racine et Voltaire sont des modèles dans la manière de traiter ces scènes. Chez eux, les rivaux, à la fois défians et animés, conservent toujours la décence jusques dans les reproches les plus amers.

Voyez dans *Britannicus* la huitième scène du troisième acte entre Britannicus et Néron; dans *Mithridate*, la troisième scène du premier acte entre Xipharès et Pharnace; celle d'Agamemnon et d'Achille, au quatrième acte d'*Iphigénie*. Il y a peu de pièces de Voltaire où l'on ne trouve aussi de ces scènes.

Les scènes de Zamti et de Gengis, de Gengis et d'Idamé, peuvent être citées comme des modèles d'une décence qui ajoute à l'intérêt.

Zamti, après avoir sauvé les jours de l'orphelin, est condamné à mort par Gengis, qui lui dit :

Va réparer ton crime, ou subir ton trépas.

Le crime est d'obéir à des ordres injustes;
La souveraine loi de mes maîtres augustes,
Du sein de leurs tombeaux parle plus haut que toi.
Tu fus notre vainqueur, et tu n'es pas mon roi.
Si j'étais ton sujet, je te serais fidèle.
Aquasse-moi la vie, et respecte mon zèle.
Je t'ai livré mon fils, j'ai pu te l'immoler;
Penses-tu que pour moi je puisse encor trembler?

Et il n'ajoute plus rien.

Dans la quatrième scène du quatrième acte, Idamé rejette les offres de Gengis, et s'expose à toute sa colère; elle lui dit :

Mon hymen est un nœud formé par le Ciel même;
Je le préfère à vous, au trône, à vos grandeurs;
Pardonnez mon aveu, mais respectez nos mœurs.
Ne pensez pas non plus que je mette ma gloire
A remporter sur vous cette illustre victoire,
A braver un vainqueur, à tirer vanité
De ces justes refus qui ne m'ont point coûté.
Je remplis mon devoir, et je me rends justice;
Je ne fais point valoir un pareil sacrifice.

Il ne doit jamais y avoir dans les bravades une fierté inutile. Quoiqu'elle soit fort théâtrale, elle révolte quand elle n'est pas nécessaire. On est fâché de voir qu'elle dépare les belles scènes de Cornélie et de César dans la *Mort de Pompée*.

On trouve dans Racine des scènes qui sont des espèces de bravades entre femmes. On ne saurait trop admirer l'adresse avec laquelle il a su les rendre théâtrales. C'est un dépit concentré, un mépris ironique. Voyez dans *Andromaque*, la quatrième scène du troisième acte entre cette princesse et Hermione.

Elle veut intéresser sa rivale en faveur de son fils, et implore sa faveur auprès de Pyrrhus; Hermione lui répond :

Je connois vos douleurs; mais un devoir austère,
Quand mon père a parlé, m'ordonne de me taire.
C'est lui qui de Pyrrhus fait agir le courroux.
Il faut fléchir Pyrrhus : qui le peut mieux que vous?
Vos yeux assez long-temps ont régné sur son ame;
Faites-le prononcer : j'y souscrirai, Madame.

De même, dans *Bajazet*, Roxane, trahie par Bajazet, et qui a résolu sa mort, entend la prière d'Atalie, qui l'a trompée si cruellement, et qui offre de lui céder Bajazet en se donnant la mort. Roxane lui répond :

Je ne mérite pas un si grand sacrifice;
Je me connais, Madame, et je me fais justice.
Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui,
Par des nœuds éternels, vous rejoindre avec lui;
Vous jouirez bientôt de son aimable vue.

Et c'est le corps sanglant de Bajazet qu'elle veut offrir à ses yeux.

Des rivaux et des rivales ne doivent jamais paraître ensemble sur la scène sans avoir des choses intéressantes à se dire. Le spectateur s'y attend dès qu'il les voit, et il serait mécontent si son attente était trompée.

Il faut prendre garde surtout que le personnage intéressant n'entende rien qui puisse l'avilir. La fierté et la colère d'Assur, dans *Sémiramis*, n'ont rien qui dégrade Arsace aux yeux du spectateur.

§. XXII. Imprécations. Les imprécations font un grand effet sur le théâtre, lorsqu'elles échappent à

la passion, ou plutôt à une colère qui paraît juste ; et qu'elles se réalisent sur un innocent : elles jettent alors celui qui les a faites dans un désespoir accablant, qui fait qu'on le plaint d'autant plus que son imprudent emportement le précipite dans un malheur plus grand. Telles sont les imprécations terribles de Thésée contre son fils, qu'il croit coupable, et qui ne l'est pas :

Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage,
D'infâmes assassins nettoya ton rivage,
Souviens-toi que, pour prix de mes efforts heureux,
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux.
Dans les longues douleurs d'une prison cruelle,
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle ;
Avare du secours que j'attends de tes soins,
Mes vœux l'ont réservé pour de plus grands besoins.
Je l'implore aujourd'hui : venge un malheureux père.
J'abandonne ce traître à toute ta colère.
Étouffe dans son sang ses désirs effrontés ;
Thésée, à tes fureurs, connaîtra tes bontés.

Cette horrible imprécation a son effet : et quelle est la consternation de ce malheureux père, lorsqu'il apprend que Neptune a exaucé son vœu, et qu'il reconnaît en même temps l'innocence de son vertueux fils !

CHAPITRE II.

§. I.er CARACTÈRES. Le caractère dans les personnages qu'un poëte dramatique introduit sur la scène, est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages : il est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions ; par exemple, l'ambition, dans

César, la jalousie dans Hermione, la vengeance dans Electre, la probité dans Burrhus.

L'art de dessiner, de soutenir, de renforcer un caractère, est une des parties les plus importantes de l'art dramatique; et quoique les principes soient à peu près les mêmes pour la tragédie et la comédie, nous séparerons les deux genres, pour éviter de dire des choses trop vagues, et nous commencerons par la tragédie.

Les tragiques grecs paraissent n'avoir fait qu'ébaucher cette partie de leurt art. Homère fut leur maître en ceci comme en tout; mais il alla beaucoup plus loin que tous ses imitateurs. Achille, Agamemnon, Ajax, Ulysse, sont peints plus fortement dans l'Iliade que dans les poëtes qui les ont introduits sur la scène, quoique le théâtre exige des traits plus caractérisés. C'est que les tragiques grecs, soûlens de dessiner d'après Homère, et de ne point démentir l'idée qu'on s'était faite de leurs personnages, ne songeaient point à y ajouter.

Ce sont les modernes qui ont senti les premiers que chaque mot échappé à leur personnage devrait peindre son ame, la montrer toute entière, la distinguer de toutes les autres, d'une manière neuve et frappante, renforcer son caractère, et le porter au point, par-delà lequel il cesserait d'être dans la nature.

C'est Corneille qui nous a donné les premières leçons de ce grand art : et s'il y a manqué dans Cinna, qui est quelquefois trop avili, dans Horace, qui devient l'assassin de sa sœur, on le retrouve dans Rodrigue, Chimène, Pauline, Cléopâtre et Nicomède.

Racine est admirable en cette partie, et, hors Néron et Mithridate, dégradés par la supercherie dont ils usent envers leurs rivaux, tous les autres soutiennent l'idée que le poète a donnée d'eux dès les premiers vers, et chaque mot y ajoute un nouveau trait. Toutes ses pièces et celles de Voltaire sont des applications de ce précepte.

Les premiers mots du principal personnage doivent peindre son caractère, et d'une manière attachante. Voyez, dans Bajazet, comme l'ame d'Acomat se développe avec l'exposition du sujet; comme Rhadamiste vous saisit, quand, dès les premiers vers, il dit à son ami :

Ne me regarde plus que comme un furieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux,
Qui proscrit dès long-temps la vengeance céleste;
Le crimes, de remords, assemblage funeste;
Indigne de la vie et de ton amitié,
Objet digne d'horreur, mais digne de pitié;
Traître envers la nature, envers l'amour perfide,
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide;
Sans les remords affreux qui déchirent mon cœur,
Tu connaîtrais qu'il est un dieu vengeur.

Remarquez comme la déclaration d'Orosmane à Zaïre rassemble tous les traits de son caractère : excès d'amour, fierté, générosité, violence, germe de jalousie, etc.

Soutenir un caractère est aussi essentiel que de l'établir avec force. Il faut que le sentiment dominant se montre sous des formes toujours nouvelles.

La passion dominante de Mithridate est sa haine contre les Romains. Avec quel art Racine la mêle à toutes les autres! Mithridate vaincu, amoureux, ja-

loux, incertain des sentimens de Monime, arrive dans Nymphée. Après le reproche qu'il fait à ses fils, ses premiers mots sont :

Tout vaincu que je suis, et voisin du naufrage,
Je médite un dessein digne de mon courage.

et c'est d'aller attaquer Rome.

Dans la scène avec Arbate même, en soupçonnant Xipharès d'être son rival, il lui fait un mérite de sa haine contre les Romains :

Je sais que de tout temps, à mes ordres soumis,
Il hait autant que moi nos communs ennemis.

Il s'applaudit de ce que ses soupçons tombent plutôt sur Pharnace :

Que Pharnace m'offense ; il offre à ma colère
Un rival dès long-temps soigneux de me déplaire,
Qui toujours des Romains admirateur secret,
Ne s'est jamais contr'eux déclaré qu'à regret.

Cette haine paraît même dans la scène avec Monime ; c'est elle qui amène la belle scène où Mithridate développe son grand dessein d'aller assiéger Rome. Lorsque Pharnace refuse d'épouser la fille du roi des Parthes, Mithridate lui dit :

Traître, pour les Romains tes lâches complaisances
N'étaient pas à mes yeux d'assez noires offenses !
Il te fallait encor les perfides amours
Pour être le supplice et l'horreur de mes jours !

Dans la scène où il feint de vouloir que Mohime épouse Xipharès, il lui dit :

Cessez de prétendre à Pharnace :
Je ne souffrirai point que ce fils odieux,
Que je viens pour jamais de bannir de mes yeux,

Possédant une amour qui me fut déniée,
Vous fasse des Romains devenir l'alliée.

Et dans l'éloge de Xipharès :

C'est un autre moi-même,
Un fils victorieux, qui me chérit, que j'aime,
L'ennemi des Romains.....

Il apprend ensuite que ce fils est aimé de la reine : il a résolu sa mort; il s'écrie :

Sans distinguer entr'eux qui je hais ou qui j'aime,
Allons et commençons par Xipharès lui-même.
Mais quelle est ma fureur, et qu'est-ce que je dis?
Tu vas sacrifier; qui, malheureux? ton fils?
Un fils que Rome craint, qui peut venger son père

Et quand Mithridrate revient mourant, c'est pour dire :

Le Ciel n'a pas voulu qu'achevant mon dessein,
Rome en cendres me vît expirer dans son sein :
Mais au moins quelque joie en mourant me console;
J'expire environné d'ennemis que j'immole;
Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains,
Et mes derniers regards ont vu fuir les Romains.

L'auteur de Rhadamiste a peint Pharasmane comme un maître terrible, un père redoutable à ses enfans; et Pharasmane, teint du sang d'un de ses fils qu'il a immolé sans le connaître, dit à l'autre :

Courez vous emparer du trône d'Arménie;
Avec mon amitié je vous rends Zénobie :
Je dois ce sacrifice à mon fils malheureux.
De ces lieux cependant éloignez-vous tous deux;
De mes transports jaloux mon sang doit se défendre;
Fuyez, n'exposez plus un père à le répandre.

C'est le dernier vers du rôle et de la pièce. Quel

homme que celui qui, même dans le remords que lui cause le meurtre d'un de ses fils, craint d'attenter à la vie de l'autre !

Souvent le poëte a besoin de renforcer un caractère, pour fonder un événement nécessaire à la constitution de son poëme.

L'auteur de Brutus donne à Titus, que l'on veut séduire, un confident adroit, courageux, qui, sous le voile de l'amitié, travaille pour lui-même. C'est de Messala qu'on a dit :

Il est ferme, intrépide, autant que si l'honneur
Ou l'amour du pays excitait sa valeur ;
Maître de son secret, et maître de lui-même,
Impénétrable et calme en sa fureur extrême.....

Messala apprend à Titus que Tiberinus, son frère, livrera à Tarquin la porte Quirinale. Titus s'écrie :

Mon frère trahit Rome !

MESSALA.

Il sert Rome et son roi,
Et Tarquin, malgré vous, n'acceptera pour gendre
Que celui des Romains qui l'aura pu défendre.

TITUS.

Ciel ! perfide, écoutez : mon cœur long-temps séduit,
A méconnu l'abîme où vous m'avez conduit ;
Vous pensez me réduire au malheur nécessaire
D'être ou le délateur ou complice d'un frère :
Mais plutôt, votre sang.....

MESSALA.

Vous pouvez m'en punir ;
Frappez, je le mérite, en voulant vous servir.
Du sang de votre ami, que votre main fumante,
Y joigne encor le sang d'un frère et d'une amante ;

Et, leur tête à la main, demandez au sénat,
Pour prix de vos vertus, l'honneur du consulat;
Ou moi-même à l'instant, déclarant les complices,
Je m'en vais commencer ces affreux sacrifices.

TITUS.

Demeure, malheureux, ou crains mon désespoir.

Le caractère de Messala, développant tout-à-coup tant de courage, d'audace et d'adresse, achève de justifier, pour ainsi dire, Titus aux yeux des spectateurs : on sent, qu'assiégé par un tel homme, il est impossible qu'il ne succombe pas.

La nécessité exige quelquefois qu'un héros fasse une démarche qui semble affaiblir son caractère. L'art consiste à le relever sur-le-champ et à le montrer plus grand encore. En voici un exemple.

Dans l'Andronic de Campistron, Andronic, lié d'intérêt avec les Bulgares, veut engager les ministres de son père à intercéder pour eux auprès de l'empereur. Ces deux ministres sont les ennemis du jeune prince qui leur fait cette prière. Un d'eux semble montrer quelque opposition; le prince l'interrompt :

Arrêtez : il me reste à vous dire
Que je dois être un jour le maître de l'empire.

On sent combien ce mot relève le caractère du héros, qui avait été obligé de faire une prière inutile à des hommes qu'il hait, et même qu'il méprise.

Acomat, dans Bajazet, est un personnage assez important, pour qu'on ne le voie pas se dégrader sans peine. Bajazet lui apprend l'alternative où il est d'épouser Roxane ou de mourir. Hé bien ! dit Acomat,

Promettez; affranchi du péril qui vous presse,
Vous verrez de quel poids sera votre promesse.

BAJAZET.

Moi!

ACOMAT.

Ne rougissez point : le sang des Ottomans
Ne doit point en esclave obéir aux sermens.
Consultez ces héros que le droit de la guerre
Mena victorieux jusqu'au bout de la terre;
Libres dans leur victoire, et maîtres de leur foi,
L'intérêt de l'état fut leur unique loi;
Et d'un trône si saint, la moitié n'est fondée
Que sur la foi promise et rarement gardée.
Je m'emporte, seigneur....

Quoique ces idées aient été, en effet, celles des Sultans; des Français peuvent en être révoltés, et croire qu'elles avilissent Acomat; mais ces mots, *je m'emporte, seigneur*, relèvent son caractère, et le réconcilient avec le spectateur.

Les remords d'un héros, les reproches qu'il se fait d'une faiblesse ou d'un crime, contribuent encore beaucoup à le rendre intéressant. Qui ne pardonne à Mithridate son amour et sa jalousie, en entendant ces beaux vers?

O Monime! ô mon fils! inutile courroux!
Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous,
Si vous saviez ma honte, et qu'un ami fidèle,
De mes lâches combats vous portât la nouvelle!
Quoi? des plus chères mains craignant les trahisons,
J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons;
J'ai su, par une longue et pénible industrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie:
Ah! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'artères empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années!

On était fâché de voir que Mithridate vaincu, méditant un grand dessein, se livrât à l'amour et à la jalousie. Après ces vers, il est presque aussi grand que s'il n'avait point eu de faiblesse.

Un auteur doit avoir grand soin de ne rien mêler dans le caractère d'un personnage qui puisse repousser ou affaiblir l'intérêt qu'il a dessein d'y répandre. Cette faute n'est pas sans exemple, et l'on y tombe de trois manières :

1.° En rappelant des actions passées qui flétrissent le personnage ;

2.° En lui faisant faire ou penser, dans le cours même de la pièce, quelque chose qui l'avilit ;

3.° En faisant prévoir qu'il doit démentir dans la suite, ce qu'il a actuellement d'estimable. C'est peut-être le défaut qu'on peut reprocher à Athalie. Le spectateur, pendant toute la pièce, s'intéresse à Joas : après le couronnement de ce prince, Joas embrasse Zacharie, fils du grand-prêtre, son bienfaiteur, qui s'écrie :

Enfans, ainsi toujours puissiez-vous être unis !

Ce souhait, qui rappelle au spectateur que Joas sera un jour souillé du sang de Zacharie, affaiblit l'intérêt que l'on a pris à ce jeune prince.

L'art consiste à déployer le caractère d'un personnage et tous ses sentimens, par la manière dont on le fait parler, et non par la manière dont ce personnage parle de lui. A-t-il l'ame noble et fière ? que tout ce qu'il dit porte l'empreinte de cette noblesse et de cette fierté ; mais qu'il se garde bien de se vanter de sa hauteur. C'est le défaut de Corneille ;

Il fait toujours dire à ses héros qu'ils sont grands : ce serait les avilir, s'ils pouvaient l'être. L'apanage de la magnanimité est de se dire magnanime.

Racine n'a jamais manqué à cette règle. Il peint de grandes ames qui semblent ignorer qu'elles sont grandes. En voici un exemple. Bajazet, en scène avec Atalide, lui déclare qu'il aime mieux mourir que de tromper Roxane, en lui faisant espérer qu'il l'épousera quand il sera monté sur le trône. Il ajoute pour justifier ce refus :

Ne vous figurez point que dans cette journée,
D'un lâche désespoir ma vertu consternée,
Craigne les soins d'un trône où je pourrais monter,
Et par un prompt trépas, cherche à les éviter.
J'écoute trop, peut-être, une imprudente audace :
Mais sans cesse occupé des grands noms de ma race,
J'espérais que, suivant un indigne repos,
Je prendrais quelque place entre tous mes héros ;
Mais quelque ambition, quelque espoir qui me brûle,
Je ne puis plus tromper une amante crédule.

Quelle ame que celle qui craint d'être soupçonnée de chercher la mort, pour éviter les dangers d'une conspiration ! voilà comme Racine peint presque toujours. Rappelons encore la manière dont il montre l'ame entière de Roxane : elle s'adresse à Atalide, que Bajazet vient de quitter :

Il vous parlait : quels étaient ses discours,
Madame ?

ATALIDE.

Moi, Madame ? Il vous aime toujours.

ROXANE.

Il y va de sa vie, au moins que je le croye.

Par ce dernier vers, Roxane annonce sans emphase, et sans le vouloir elle-même, toute la violence et les excès dont elle est capable, si elle apprend que Bajazet aime Atalide. Un mot qui échappe du cœur, peint mieux que les menaces directes les plus violentes.

Il faut toujours peindre les caractères dans un degré élevé au-dessus de médiocre, ni vertus, ni vices. Ce qui fait les grandes vertus, ce sont les grands obstacles qu'elles surmontent.

Le vieil Horace sacrifie l'amour paternel à l'amour de la patrie : voilà un grand effort pour la patrie. Pauline, malgré la passion qu'elle a pour Sévère, qu'elle pourrait épouser après la mort de Polieucte, veut que ce même Sévère sauve la vie à Polieucte : Quel admirable attachement à son devoir ! Un seul de ces traits suffirait pour faire un grand caractère.

Les vices ont aussi leur perfection. Un demi-tyran serait indigne d'être regardé ; mais l'ambition, la cruauté, la perfidie, poussées à leur plus haut point, deviennent de grands objets.

La tragédie demande encore qu'on les rende, autant qu'il est possible, de beaux objets : il faut donner au crime un air de noblesse et d'élévation. L'ambition est noble quand elle ne se propose que des trônes ; la cruauté l'est en quelque sorte quand elle est soutenue d'une grande fermeté d'ame ; la perfidie même l'est aussi quand elle est soutenue d'une extrême habileté.

Le théâtre n'est pas ennemi de ce qui est vicieux, mais de ce qui est bas et petit. Néron qui se cache derrière une tapisserie pour épier deux amans ; Mithridate qui a recours à une petite ruse comique pour

surprendre le secret de Monime, sont des personnages indignes de la scène tragique.

Les caractères bas ne peuvent y être admis que lorsqu'ils servent à faire valoir des caractères supérieurs, et c'est peut-être ce qui sert à faire tolérer Prusias dans *Nicomède*, et Félix dans *Polieucte*.

Ceux qui veulent justifier les poëtes d'avoir peint de tels hommes, disent qu'ils sont dans la nature. Mais on leur répond : N'y a-t-il pas quelque chose de plus parfait, de plus rare, de plus noble, qui est aussi dans la nature? c'est cela qu'on voudrait voir.

Si quelque chose pouvait être au-dessous des caractères bas et méprisables, ce serait les caractères faibles et indécis. Ils ne peuvent jamais réussir, à moins que leur incertitude ne naisse d'une passion violente, et qu'on ne voie dans cette indécision même l'effet du sentiment dominant qui les emporte. Tel est Pyrrhus dans *Andromaque*.

Les caractères doivent être à la fois naturels et attachans; il ne faut jamais leur donner de ces sentimens trop bizarres, dont les spectateurs ne sentiraient pas les semences en eux-mêmes. On veut rencontrer l'homme partout, et on ne s'intéresse point à des portraits chimériques, qui ne ressemblent à rien de ce qu'on connaît. Les singularités ne s'attirent point de créance au théâtre, et privent le spectateur du plaisir d'une imitation dont il puisse juger.

Les caractères ne peuvent être attachans que de trois manières, ou par la vertu parfaite et sans mélange, ou par des qualités imposantes auxquelles le préjugé a lié des idées de grandeur et de vertu, ou par

un assemblage de vertus et de faiblesses reconnues pour telles.

Les caractères absolument vertueux sont rares, parce qu'ils ne sont pas susceptibles de variété; et l'on a remarqué, avec raison, qu'un stoïcien ferait peu d'effet au théâtre. Il n'y a sur la scène qu'un seul héros qui y fasse quelque plaisir, en se gouvernant toujours par les principes d'une vertu tranquille; c'est *Régulus* dans la pièce de Pradon. Si cette idée fût venue à un homme de génie, et qui, par l'exécution, ne fût pas demeuré au-dessous, peut-être aurions-nous une tragédie d'un genre nouveau.

Enfin, on rend un personnage intéressant par le mélange des vertus et des faiblesses reconnues pour telles : c'est même la voie la plus sûre : on admire moins, mais on est plus touché. C'est que ceux en qui nous voyons nos faiblesses ont plus de droit sur notre cœur, et sont plus proches de nous que les autres. Notre amour propre voit avec plaisir nos défauts unis à de grandes qualités.

De plus, ces caractères mêlés sont dans un trouble continuel, où ils nous entretiennent nous-mêmes : ce n'est qu'un long combat de passions et de vertus, où, tantôt vaincus et tantôt vainqueurs, ils nous communiquent autant de divers mouvemens; et c'est cette agitation, ce sont ces secousses de l'ame, qui font le plaisir de la tragédie.

Ces personnages sont de deux espèces : ceux qui sont totalement odieux, et qu'on ne doit montrer qu'autant qu'il est nécessaire pour redoubler le péril des principaux personnages; et ceux qui ne sont odieux qu'en partie, comme Médée et Cléopâtre dans *Rodo-*

gune, qui rachètent leurs crimes par une grande intrépidité d'ame que l'une montre dans sa vengeance et l'autre dans son ambition.

Un des grands secrets de l'art dramatique, c'est de faire sans cesse contraster les caractères avec les situations.

Caractère dans la comédie.

La définition de ce mot est la même, relativement à la comédie, que celle que nous en avons donnée pour le tragique. Même nécessité de le faire sans cesse sortir, de le renforcer quand on l'a affaibli, de le soutenir jusqu'au dernier moment; mais les moyens ne sont pas les mêmes, et c'est pour cela que nous allons entrer dans quelques détails, en nous autorisant toujours par des exemples.

De tous les anciens comiques grecs, il ne nous reste qu'Aristophane, et nous ne pouvons juger de Ménandre et de Diphile que par les pièces que Plaute et Térence ont imitées de ces deux poëtes. Il ne paraît pas que ni les uns ni les autres se soient attachés à la peinture détaillée d'un caractère.

Aristophane prodigue les traits de satire sur le gouvernement, sur les particuliers : il peint tel ou tel homme, mais non pas un de ces caractères qui peuvent appartenir à un ordre quelconque de citoyens.

Plaute et Térence peignent bien un fils libertin, amoureux d'une courtisanne qui le trompe; un père brusque et grondeur, un valet fripon, un parasite rampant; mais ils ne paraissent pas avoir rassemblé dans un seul homme tous les traits qui forment un

caractère particulier à une classe de la société. L'*Aulularia* est la seule où l'auteur montre ce dessein d'une manière évidente.

Les Espagnols et les Italiens du quinzième et du seizième siècle, ont fait quelques pièces, dont le titre annonce la peinture d'un caractère; mais ils l'ont rarement approfondi.

Il était réservé à Molière de recueillir tous les traits qui forment un jaloux, un avare, un hypocrite; de les faire sortir les uns par les autres, et d'en former un ensemble théâtral.

Pour connaître la différence du théâtre ancien et du moderne, il suffit de comparer l'*Aulularia* de Plaute et l'*Avare* de Molière. Le premier se contente de représenter un vieillard avare, qui se prive de tout, qui veille nuit et jour pour garder une marmite pleine d'or, qu'on lui enlève. Que fait Molière? Il descend dans le fond du cœur : il a vu que l'avarice est accompagnée de la défiance et de l'usure, de la bassesse et de la dureté du cœur : qu'un avare est mauvais maître, mauvais père; qu'il pousse les enfans les plus respectueux à lui manquer de respect; que sa lésine les force à recourir à des moyens ruineux pour satisfaire leurs désirs. C'est dans tous les vices, qui font partie du caractère de l'avare, que Molière a pris les incidens de sa pièce; et il a mis toutes ces vérités en action d'une manière attachante et comique.

Enfin, ce sont les caractères qui doivent former l'intrigue de l'action, et lui donner le mouvement.

Les pièces de caractère sont plus goûtées aujourd'hui que les pièces d'intrigue, parce que ces der-

nières ne sont que l'ombre de la vérité et que les autres en sont une fidèle image, l'illusion qu'elles produisent est plus forte, et le cœur en est plus vivement touché. Mais tous les caractères ne sont pas également propres à être mis sur le théâtre. Un caractère, comme celui de l'*Avare* ou du *Tartuffe*, fournit abondamment de la matière pour une pièce en cinq actes; mais un caractère qui ne présenterait pas ces grands traits, et qui n'en serait qu'une nuance, comme le *Ménager*, par exemple, ne serait point suffisant pour fournir cinq actes, et même serait peu théâtral.

Quelquefois le poëte peut se servir d'un caractère principal, et lui associer plusieurs caractères qui lui soient subordonnés. Tel est l'artifice de Molière dans le *Misantrope*. Il fait du Misantrope le principal objet de sa fable, et y joint en même temps les caractères de la Coquette, de la Médisante et des Petits-Maîtres, sans que le caractère principal fasse par lui-même l'intrigue de l'action. Tous les caractères qui environnent le Misantrope, et tout ce qui arrive dans l'action, se rapporte à lui; c'est le seul art qu'on pouvait employer dans une telle pièce.

Souvent le poëte rassemble dans une comédie plusieurs caractères, dont aucun ne brille assez pour éclipser les autres et être regardé comme le caractère principal. De ce genre sont l'*École des Maris*, l'*École des Femmes*, etc. C'est qu'aucun caractère de ces pièces ne lui fournissait de grands traits, comme l'*Avare*, *Georges Dandin*, le *Bourgeois Gentilhomme*; et l'auteur a cherché du comique dans la vivacité de son intrigue.

Plusieurs auteurs ont prétendu qu'une comédie de caractère n'était pas susceptible d'intrigue, ou du moins qu'elle n'en admettait qu'une très-légère. Il paraît que une comédie dénuée d'intrigue sera toujours défectueuse; et peut-être celle du *Misanthrope* n'est-elle pas assez attachante. Mais, d'un autre côté, il ne faut pas que l'intérêt particulier d'aucun des personnages accessoires devienne le mobile de l'action théâtrale. Une intrigue de cette nature cache et fait oublier les beautés du caractère, soit en les éloignant de la mémoire du spectateur, soit en les confondant avec des actions étrangères, qui affaiblissent ou plutôt anéantissent l'objet principal.

Mais quand c'est le caractère qui sert à intriguer l'action, l'intrigue ne détournera jamais du caractère l'attention des spectateurs, parce que le caractère marchera toujours à côté d'elle. Arrive-t-il quelque incident ou quelque coup de théâtre dans le temps que le principal personnage est hors de la scène? c'est le caractère principal qui le produit; c'est ce principal personnage qu'on applaudit, tout absent qu'il est, puisque c'est lui qui fait rire; et lorsque, dans la scène suivante, ce personnage principal revient sur le théâtre, le spectateur se rappelle avec plaisir ce que son caractère vient de produire. Les ouvrages de Molière sont pleins de traits de cette espèce.

C'est une question, si l'on peut et si l'on doit, dans le comique, charger les caractères pour les rendre plus ridicules. D'un côté, il est certain qu'un auteur ne doit jamais s'écarter de la nature, ni la faire grimacer; d'un autre, il n'est pas moins évident que, dans une comédie, on doit peindre le ridicule, et

même fortement. Or, il semble qu'il [illegible] mieux réussir qu'en rassemblant le plus grand [illegible] de traits propres à le faire connaître, [illegible] quent qu'il est permis de charger [illegible]

Il y a en ce genre deux extrémités [illegible] Molière a connu mieux que personne [illegible] perfection qui tient le milieu entre [illegible]

§. II. Passions. Dans le drame [illegible] mens, les mouvemens, les actions [illegible] poète donne à ses personnages. [illegible] pour ainsi dire, la vie et l'esprit [illegible] longs. Tout le monde en connaît la [illegible] tragédie et la comédie; l'épopée même ne peut subsister sans elles.

Ce n'est pas assez que la narration, dans le genre épique, soit surprenante, il faut encore qu'elle soit émue, qu'elle soit passionnée, qu'elle transporte l'esprit du lecteur, et qu'elle le remplisse de chagrin, de joie, de terreur ou de quelque autre passion violente; et cela pour des sujets qu'il sait n'être que fictions.

Quoique les passions soient toutes naturelles, cependant toutes ne sont pas également heureuses ni convenables en toute occasion. La comédie propose son partage la joie et les surprises agréables; au contraire, la terreur et la compassion [illegible] qui conviennent à la tragédie.

La passion la plus propre à l'épopée [illegible] le milieu entre les deux autres, participe aux [illegible] de passions qui leur conviennent, [illegible] voyons dans le quatrième livre de l'Énéide, et dans les jeux et les divertissemens du cinquième.

[illegible] l'admiration participe de chacune : nous [illegible] les choses qui nous surprennent [illegible], et nous voyons avec une surprise mêlée de terreur et de douleur celles qui nous épouvantent et nous attristent.

Outre la passion générale qui distingue le poëme épique du poëme dramatique, chaque épopée a sa passion particulière qui la distingue des autres poëmes épiques. Cette passion particulière suit toujours le caractère du héros. Ainsi la colère et la terreur dominent dans l'Iliade, à cause qu'Achille est emporté et le plus terrible des hommes ; l'Énéide est remplie de passions plus douces et plus tendres, parce que tel est le caractère d'Énée ; et la prudence d'Ulysse dominant toutes les passions, nous n'en trouvons aucune dans l'Odyssée.

Pour ce qui regarde la conduite des passions, afin de leur faire produire leur effet, deux choses sont requises, savoir que l'auditoire soit préparé et disposé à les recevoir, et qu'on ne mêle point ensemble plusieurs passions incompatibles.

La nécessité de préparer l'auditoire est fondée sur la nécessité naturelle de prendre les choses où elles sont, dans le dessein de les transporter ailleurs.

Il est aisé de faire l'application de cette maxime. Un homme est naturellement à l'aise, et vous voulez exciter en lui une passion par un discours fait dans ce dessein ; il faut donc commencer d'une manière calme, et par ce moyen vous joindre à lui ; et ensuite, marchant ensemble, il ne manquera pas de vous suivre dans toutes les passions par lesquelles vous le conduirez insensiblement.

Si vous faites voir votre colère d'abord, vous vous rendrez aussi ridicule et vous ferez aussi peu d'effet qu'Ajax dans les Métamorphoses (où l'ingénieux Ovide donne un exemple sensible de cette faute) : il commence sa harangue par le fort de la passion et avec les figures les plus fortes, devant ses juges, qui sont dans la tranquillité la plus profonde.

Dans le poëme dramatique, le jeu des passions est une des plus grandes ressources des poëtes. Ce n'est pas un problème que de savoir si l'on doit les exciter sur le théâtre; la nature du spectacle, soit comique, soit tragique, sa fin, ses succès, démontrent assez que les passions font une des parties les plus essentielles du drame, et que sans elles tout devient froid et languissant dans un ouvrage où tout doit être, autant qu'il se peut, mis en action.

Pour en juger dans les ouvrages de ce genre, il suffit de les connaître et de savoir discerner le ton qui leur convient à chacune; car, comme dit Despréaux, chaque passion parle un langage différent :

> La colère est superbe et veut des mots altiers;
> L'abattement s'explique en des termes moins fiers.
>
> *Art. poet.* III.

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer la nature de chaque passion en particulier; les effets, les ressorts qu'il faut employer; les routes que l'on doit suivre pour les exciter : c'est dans ce qu'en a écrit Aristote, au second livre de sa rhétorique, qu'il faut en puiser la théorie.

L'homme a des passions qui influent sur ses jugemens et sur ses actions; rien n'est plus constant :

toutes n'ont pas le même principe; les fins auxquelles elles tendent, sont aussi différentes entre elles que les moyens qu'elles emploient pour y arriver. Elles affectent le cœur chacune de la manière qui lui est propre; elles inspirent à l'esprit des pensées relatives à ces impressions; et comme, pour l'ordinaire, des mouvemens intérieurs sont trop violens et trop impétueux pour ne pas éclater au dehors, ils n'y paraissent qu'avec des tons qui les caractérisent et qui les distinguent; ainsi l'expression, qui est la peinture de la pensée, est aussi convenable et proportionnée à la passion, dont la passion elle-même n'est que l'interprète.

Quoique en général chaque passion s'exprime différemment d'une autre passion, il est cependant bon de remarquer qu'il en est quelques-unes qui ont entre elles beaucoup d'affinité, et qui empruntent, pour ainsi dire, le même ton; telles sont, par exemple, la haine, la colère, l'indignation. Or, pour en discerner les diverses nuances, il faut avoir recours au fond des caractères, remonter au principe de la passion, examiner les motifs et l'intérêt qui font agir les personnages introduits sur la scène.

Mais la plus grande utilité qu'on puisse retirer de cette étude, c'est de connaître le cœur humain, ses replis, les ressorts qui le font mouvoir, par quels motifs on peut l'intéresser en faveur d'un objet ou le prévenir contre; enfin, comment il faut mettre à profit les faiblesses mêmes des hommes pour les éclairer et les rendre meilleurs : car si l'image des passions violentes ne servait qu'à en allumer de semblables dans le cœur des spectateurs, le poëme dramatique

deviendrait aussi pernicieux qu'il peut être utile pour former les mœurs.

L'amour et la haine sont les deux grandes passions que la tragédie emploie pour exciter dans l'âme la terreur et la pitié : tout le jeu, tous les combats des autres passions ne sont mis en usage que pour exciter ces deux-là, qui sont celles dont les émotions ébranlent l'âme plus fortement et plus long-temps.

Par l'amour on n'entend pas seulement cette inclination d'un sexe pour l'autre. Dans ce sens, il est certainement très-tragique ; mais il faut qu'il domine en tyran ; il n'est pas fait pour la seconde place.

La tendresse d'une mère pour son fils, la voix de la nature qui se fait entendre dans des cœurs liés par le sang, l'attachement d'une âme romaine pour sa patrie, l'amitié héroïque, telle que celle de Pylade et d'Oreste : tous ces sentimens appartiennent à l'amour.

La pitié s'excite par l'injustice et l'excès des maux qui accablent celui qui ne les a pas mérités ; et autant notre âme compatit à ses malheurs, autant elle hait et déteste ceux qui en sont les auteurs.

§. III. Ambition. Cette passion ayant été pour plusieurs hommes une source de vertus, de crimes et de malheurs, est devenue un ressort digne de la tragédie : mais pour être vraiment théâtrale elle a besoin de se proposer les plus grands objets.

Un ambitieux qui n'a que de petits motifs, est indigne de paraître sur la scène tragique. Félix, qui dans *Polieucte* n'aspire qu'à une plus grande faveur auprès de son maître, et qui, pour l'obtenir, exige une bassesse de sa fille ; Prusias, qui ne souhaite que de

régner paisiblement sous l'autorité des Romains, à qui il est prêt de sacrifier son fils; Narcisse, qui traite le fils de son bienfaiteur pour être le premier flatteur de Néron, révoltent par leur bassesse. Ce dernier rôle serait presque aussi insupportable que les deux autres, sans la supériorité de l'exécution, et sans la profonde connaissance du cœur humain, qui règne dans la scène où Narcisse engage de nouveau Néron dans le dessein d'empoisonner Britannicus, scène qui soutient une des plus belles leçons qu'on ait jamais données aux rois.

On s'est plaint, et peut-être avec quelque raison, que l'ambition d'Agrippine n'était pas assez grande pour être dramatique; plusieurs personnes s'embarrassent très-peu qu'Agrippine ait ou n'ait pas le premier crédit dans Rome: cette critique, peut-être trop sévère, sert au moins à faire voir combien l'importance des intérêts est nécessaire au théâtre. Voyez César dans *Rome sauvée*: c'est bien là l'ambition d'un héros:

Ma haine pour Caton, ma fière jalousie
Des lauriers dont Pompée est couvert en Asie,
Le crédit, les honneurs, l'éclat de Cicéron,
Ne m'ont déterminé qu'à surpasser leur nom.
Sur les rives du Rhin, de la Seine et du Tage
La victoire m'appelle, et voilà mon partage.
J'ignore mon destin; mais si j'étais un jour
Forcé par les Romains de régner à mon tour,
Avant que d'obtenir une telle victoire
J'étendrais, si je puis, leurs empire et leur gloire;
Je serai digne d'eux, et je veux que leurs fers
D'eux-mêmes respectés, de lauriers soient couverts.

Voyez surtout celle de Mahomet:

Je suis ambitieux, tout homme l'est, sans doute:

Mais jamais roi puissant, ou chef, ou citoyen,
Ne conçut un dessein aussi grand que le mien.
Ne me reproche point de tromper ma patrie :
Je détruis sa faiblesse et son idolâtrie ;
Sous un roi, sous un dieu, je viens la réunir ;
Et pour la rendre maître, il la faut asservir.

Si la texture de votre ouvrage vous oblige de donner de l'ambition à un personnage subalterne, qu'au moins cette ambition soit forcenée ; qu'elle s'indigne des obstacles qu'on lui oppose, des ménagemens qu'elle doit garder. Écoutez Assur dans *Sémiramis* :

Chagrin toujours cuisant, honte toujours nouvelle ;
Quoi ! ma gloire, mon rang, mon destin dépend d'elle !
Quoi ! j'aurai fait mourir et Ninus et son fils,
Pour ramper le premier devant Sémiramis !
Pour languir dans l'éclat d'une illustre disgrace,
Près du trône du monde, à la seconde place !

Admirez quelle prudence et quelle suite il a mis dans ses projets ; s'il a été obligé d'employer de petits moyens, remarquez comme tout est relevé par la beauté du style et par la profonde connaissance du cœur humain, que le poëte attribue au personnage.

C'est en vain que flattant l'orgueil de ses appas,
J'avais cru chaque jour prendre sur ses genoux
Cet heureux ascendant que les soins, la souplesse,
L'attention, le temps, savent si bien donner
Sur un cœur sans dessein, facile à gouverner.

Si vous donnez de l'amour à un ambitieux, songez que cet amour doit s'énoncer autrement que celui d'un jeune prince passionné. Voyez comme Acomat parle à Atalide dans *Bajazet* ; Pollionte à Mérope, et surtout Assur à Azema :

On murmure, et déjà Babylone
Demande à haute voix un héritier du trône.
Ce mot en dit assez; vous connaissez mes droits.
Ce n'est point à l'amour à nous donner des rois;
Non qu'à tant de beauté mon ame inaccessible,
Se fasse une vertu de paraître insensible;
Mais pour vous et pour moi j'aurais trop à rougir,
Si le sort de l'État dépendait d'un soupir.
Je puis vous étonner, est-ce un langage
Effarouche aisément les grâces de votre âge;
Mais je parle aux héros, aux rois dont vous sortez,
A tous ces demi-dieux que vous représentez.

Plus l'ambition aura fait commettre de crimes au personnage, plus il faudra les couvrir d'un voile de grandeur : c'est ce qui rend le rôle de Cléopâtre si attachant.

Trône, à t'abandonner je ne puis consentir;
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir:
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge.

Voilà ce qui vous fait voir avec un plaisir mêlé d'horreur, une femme que l'on ne pourrait souffrir, si elle n'exprimait pas ses sentimens avec cette énergie.

Quoique l'ambition soit un ressort tragique peut-être plus puissant que l'admiration, il paraît très-dangereux d'en faire la base d'une tragédie; mais combinée avec la terreur et la pitié, elle peut obtenir les plus grands effets. Rodogune et Mahomet peuvent servir de preuve à cette vérité.

§ IV. AMOUR. Cette passion est devenue, surtout parmi les modernes, l'ame de tous les théâtres : tragédies, comédies, opéras; elle s'est emparée de tout. Voyons par quels degrés elle y est parvenue, et exa-

minons la successivement dans la tragédie, la comédie et la tragédie lyrique.

Les anciens n'ont presque pas mis d'amour dans leurs tragédies. *Phèdre* est presque le seul exemple de l'antiquité où l'amour joue un grand rôle et soit vraiment théâtral dans *Alceste*, il est plutôt un devoir qu'une passion.

Les Grecs ne se sont jamais avisés de faire entrer l'amour dans des sujets aussi terribles que Œdipe, Électre, Iphigénie en Tauride. De plus, ils n'avaient point de comédiennes ; les rôles de femmes étaient joués par des hommes masqués, et il semble que l'amour eût été ridicule dans leur bouche.

Chez les Romains, il n'occupa guères que la scène comique. Il est étonnant que la Didon de Virgile n'ait point appris aux poëtes combien l'amour pourrait devenir terrible et théâtral ; peut-être l'était-il dans la Médée d'Ovide, si l'on en juge par son grand succès, et surtout par la manière dont l'auteur a traité cette passion dans plusieurs endroits des Métamorphoses. L'épisode de Myrrha et de Cynire est un modèle que Racine a imité dans *Phèdre*, et surtout dans la confidence de Phèdre à Énone. Le peu d'amour qui se trouve dans les pièces de Sénèque est froid et déclamatoire.

Le *Cid espagnol* fut la première pièce, parmi les modernes, où l'amour fut digne de la scène tragique ; c'est là que Corneille apprit le grand art de l'opposer au devoir, et créa un nouveau genre de tragédie. Mais ce grand homme eut depuis contre lui l'habitude de le faire entrer dans des intrigues peu dramatiques, et par des développemens délicats du cœur

tiques, où même il ne tenait que le second rang, il devint languissant et froid.

Enfin Racine parut, et Hermione, Roxane, Phèdre, nous apprirent comment il fallait traiter l'amour.

Les grands effets qu'il produisit au théâtre firent croire qu'une pièce ne pouvait s'y soutenir sans lui : on le fit entrer dans des sujets où il était absolument étranger.

Corneille, dans ses discours sur l'art dramatique, recommande de ne donner à l'amour que la seconde place, et de céder la première aux autres passions. Fontenelle, intéressé à étendre les principes de son oncle, fit de cet usage un précepte dans sa Poétique. Racine n'avait rien écrit : on crut Fontenelle, appuyé du grand nom de son oncle. Dès-lors l'on ne vit plus sur la scène tragique que de fades romans dialogués ; et des auteurs qui semblaient n'avoir pas besoin de cette ressource, le firent entrer dans des sujets où il était absolument étranger.

Enfin Voltaire, après avoir malgré lui payé le tribut au goût de son siècle dans *Œdipe*, fit voir dans *Zaïre*, *Alzire*, *Adélaïde*, etc., que l'amour, au théâtre, doit être terrible, passionné, accompagné de remords ; et qu'il doit surtout avoir la première place.

Il faut, ou que l'amour conduise aux malheurs et aux crimes, pour faire voir combien il est dangereux, ou que la vertu en triomphe, pour montrer qu'il n'est pas invincible ; sans cela ce n'est plus qu'un amour d'églogue ou de comédie.

Si vous êtes forcé de ne lui donner que la seconde place, alors imitez Racine dans l'art difficile de le rendre intéressant par des développemens délicats du cœur

humain, par des nuances fines, et surtout par un style correct et soutenu.

Pour que l'amour soit intéressant, il faut que le spectateur le suppose au comble, que ce sentiment subsiste depuis long-temps, qu'il ne soit pas né devant lui comme dans les pièces de la Grange-Chancel et de quelques autres, où des princesses deviennent amoureuses pour avoir vu le héros un moment; il faut que l'on n'aime pas une femme uniquement pour sa beauté.

On a remarqué qu'on ne s'intéresse jamais sur la scène à un amant lorsqu'on est sûr qu'il sera rebuté. Pourquoi Oreste intéresse-t-il dans *Andromaque*? C'est que Racine a eu le grand art de faire espérer qu'Oreste serait aimé. Un amant toujours rebuté par sa maîtresse l'est toujours par le spectateur, à moins qu'il ne respire la fureur de la vengeance.

On ne s'intéresse jamais non plus aux amans fidèles sans succès et sans espoir, qui, comme Antiochus dans *Bérénice*, disent :

Je pars fidèle encor, quand je n'espère plus.

C'était une idée prise dans la galanterie ridicule du quinzième et du seizième siècle.

Il y a des personnages qu'il ne faut jamais représenter amoureux : les grands hommes, comme Alexandre, César, Scipion, Caton, Cicéron, parce que c'est les avilir; et les hommes méchans, parce que l'amour dans une ame féroce ne peut jamais être qu'une passion grossière qui révolte au lieu de toucher, à moins qu'un tel caractère ne soit attendri et changé par une passion qui le subjugue.

Si vous introduisez un ambitieux obligé de parler d'amour, qu'il en parle conformément à son caractère, qu'il fasse servir même l'amour à ses desseins, comme Astur, Catilina dans *Rome sauvée*; surtout qu'il ne vienne point parler de son amour après qu'il vient de commettre quelque crime, moins par amour que par ambition.

Si Oreste fait un si grand effet quand il revient devant Hermione après avoir assassiné Pyrrhus par ses ordres, c'est qu'il a été aveuglé par l'amour, et qu'il va être déchiré de remords.

Que la passion du héros paraisse dans tous ses discours et dans toutes ses actions; mais qu'il ne soit jamais discoureur d'amour, comme dans les pièces du grand Corneille et de son frère.

Une scène d'amans contens doit passer fort vite; et une scène d'amans malheureux, qui appuient sur toutes les circonstances de leur malheur, peut être assez longue sans ennuyer. La curiosité n'a plus rien à faire avec des gens heureux; elle les abandonne, à moins qu'elle n'ait lieu de prévoir qu'ils retomberont bientôt dans le malheur : alors ce contraste diversifie très-agréablement le spectacle qu'on offre à l'esprit, et les passions qui agitent le cœur.

L'amour, dans la comédie, paraît être beaucoup plus à sa place; et personne ne la lui a jamais contestée. Il ne paraît pas jouer un grand rôle dans les pièces d'Aristophane, parce que l'auteur, occupé à faire sans cesse la satire du gouvernement et de ses concitoyens, ne s'est point occupé à peindre les symptômes et les ridicules de cette passion.

Mais quand les poëtes furent forcés de se retran-

cher dans les bornes d'une censure générale, il paraît que l'auteur entra pour beaucoup dans les pièces de Ménandre et des poètes de la comédie nouvelle. Il est le principal ressort de celles de Plaute et de Térence, et on trouve chez eux des peintures très-savantes de cette passion.

Nulle autre passion, en effet, ne paraît plus favorable à la comédie. La finesse, la vivacité des sentimens qu'elle inspire, des brouilleries, les raccommodemens, les dépits, les jalousies, etc., tout concourt à la rendre extrêmement comique.

Tantôt c'est un amant qui fait ce qu'il ne croit pas faire, ou qui dit le contraire de ce qu'il veut dire; qui est dominé par un sentiment qu'il croit avoir vaincu, ou qui découvre ce qu'il prend grand soin de cacher.

Le raccommodement de deux amans dans la *Mère coquette*, la même scène à peu près dans le *Dépit amoureux*, dans le *Tartuffe*, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, toutes ces scènes qui ne sont que des développemens de l'Ode d'Horace, *Donec gratus eram tibi*, toutes ces scènes sont des modèles en ce genre.

Racine, avant qu'il eût perfectionné l'idée qu'il avait de la vraie tragédie, avait développé dans *Andromaque* quelques-uns de ces mouvemens, mais il conçut bientôt après qu'il devait les abandonner à Molière.

Dans la vraie comédie, il faut observer de tourner toujours les scènes d'amans en gaieté. Cette attention est d'autant plus nécessaire que ces scènes sont devenues des lieux communs que le spectateur ne

daigne écouter, que quand l'auteur développe d'une manière comique les replis du cœur humain dans la passion qui lui est la plus chère.

On a cru long-temps, d'après quelques ariettes des opéra de Quinault, et d'après les ouvrages de presque tous ses successeurs, que l'amour sur la scène lyrique ne devait être que de la simple galanterie. Mais après la mort de ce poëte, on lui a rendu justice, comme à Racine, sur l'usage qu'il avait fait de l'amour. Ce n'est que depuis ce temps qu'on s'est soutenu que Quinault l'avait peint comme une passion terrible, ennemie du devoir, combattue par les remords, détruisant l'héroïsme, et menant, comme la vraie tragédie, au crime et au malheur. *Alceste*, dans Quinault comme dans Euripide, offre le triomphe de l'amour conjugal. Dans *Thésée*, c'est une Médée qui s'écrie :

Le destin de Médée est d'être criminelle ;
Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.
Mon cœur avait connu ses premières innocences
S'il n'avait jamais eu d'amour.
Mon frère et mes deux fils ont été les victimes
De mon implacable fureur ;
J'ai rempli l'univers d'horreur :
Mais le cruel amour a fait seul tous mes crimes.

Dans *Atys*, c'est un amant qui immole sa maîtresse sans la connaître :

Atys, Atys lui-même
Immole celle qu'il aime.

Dans *Roland* et dans *Armide*, ce sont deux héros avilis par l'amour, et qui revolent vers la gloire, en

détestant la mollesse où ils ont langui. Dans *Armide* même, cette morale est développée d'une façon neuve et frappante.

Il est donc incontestable que si l'amour n'a pas occupé la scène lyrique avec autant d'avantage qu'il a paru dans la tragédie, c'est uniquement la faute des poëtes et non celle du genre.

Quinault a précisément suivi la route de Racine. Quand il n'a pu rendre l'amour très-théâtral, il l'a rendu intéressant par des développemens et par un style enchanteur. En voici un exemple. Dans *Isis*, Pirante, qui veut rassurer Hierax sur le sort de son amour, lui dit :

Se peut-il qu'elle dissimule ?
Après tant de sermens, ne la croyez-vous plus ?

HIERAX.

Je ne les crus que trop, hélas !
Ces sermens qui trompaient mon cœur tendre et crédule.
Ce fut dans ces vallons où par mille détours,
Inachus prend plaisir à prolonger son cours,
Ce fut sur son charmant rivage,
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphir fut témoin, l'onde fut attentive
Quand la nymphe jura de ne changer jamais ;
Mais le zéphir léger et l'onde fugitive
Ont enfin emporté les sermens qu'elle a faits.

Quelquefois ce poëte est aussi profond que Racine lui-même dans la connaissance du cœur humain.

Hierax se plaint d'Io et de ses froideurs ; la nymphe lui répond :

C'est à tort que vous m'accusez ;
Vous avez vu toujours vos rivaux méprisés.

la ten-
et qu'elle
lequel elle
er la vertu

rme un ca-
out ensemble ;
la pièce, on
d'une héroine
it qu'un même

me passion et le
alarmée pour la
vie, et pour l'em-
, sans le décéler,
c sa fille, entre les
fait faire un serment
trahie ; que ce soit
ni à sa femme ni à ses

reine ose l'accuser d'avoir
père, elle ne lui répond
ne lettre par laquelle il
e contre lui et ce qu'on
même de ses mains. Mais sa
oce ni hautaine ; elle y mêle
de raison et tant d'égards,
le plus chère et plus respec-
, au moment même qu'elle le
e le spectateur sent à la fois le
celui de l'admiration.

être réciproque entre les

préjugé, ce n'est pas à la nature, c'est aux poëtes qu'il faut s'en prendre. Ou ils n'ont pas mis les époux dans des situations assez fortes pour déployer une passion vive, ou ils n'ont pas mis dans leurs discours les mêmes sentimens de délicatesse, ni cette chaleur qu'ils prodiguaient dans les discours des amans : en un mot, ils ont moins fait sentir la passion que le devoir, et il est vrai que ce n'est pas assez. Ils pouvaient bien par-là attirer l'approbation, exciter l'admiration même; mais non pas cette pitié qui fait entrer, pour ainsi dire, toute l'ame du spectateur dans l'intérêt du personnage.

Joignez l'excès de la passion aux règles étroites du devoir; que deux personnes soient l'une à l'autre, par sentiment, ce que la vertu exige qu'elles soient; que leurs discours et leurs actions soient tout ensemble passionnés et raisonnables : vous toucherez beaucoup plus que par des mouvemens déréglés ou moins autorisés. La raison en est évidente : nous portons au théâtre une raison et un cœur; il faut satisfaire l'une et l'autre. Si les acteurs agissent par vertu, voilà notre sensibilité exercée; mais si la passion et la vertu sont d'accord, voilà tous nos besoins remplis.

Il est étonnant que les modernes aient été prévenus si long-temps contre l'amour conjugal : l'*Alceste* d'Euripide aurait dû leur apprendre qu'il pouvait devenir touchant et dramatique.

Le mauvais succès de *Pertharite* fit croire quelque temps que l'amour conjugal, très-respectable dans la société, n'était point recevable sur la scène.

Ce fut la tragédie de *Manlius*, par Lafosse, qui attaqua la première ce préjugé ridicule. On fut touché

de l'amour de Valérie pour son époux, de la tendresse héroïque de ses sentimens, du respect qu'elle mêle à son amour, du ménagement avec lequel elle sonde le cœur de son époux pour y rappeler la vertu et pour assurer son honneur et sa vie.

Le concours de tous ces sentimens forme un caractère si passionné et si raisonnable tout ensemble, que, malgré la terreur dominante de la pièce, on sent encore une espèce de joie à la vue d'une héroïne et qui la passion et le devoir ne sont qu'un même sentiment.

Dans *Absalon*, Tharès a la même passion et le même héroïsme : elle est autant alarmée pour la vertu de son époux que pour sa vie, et pour l'empêcher de consommer un crime, sans le déceler, elle ose se mettre en otage avec sa fille, entre les mains de David, après lui avoir fait faire un serment solennel que s'il se trouve un traître, fût-ce son propre fils, il ne fera grâce ni à sa femme ni à ses enfans.

Elle fait plus : quand la reine ose l'accuser d'avoir armé Absalon contre son père, elle ne lui répond qu'en remettant au roi une lettre par laquelle il apprend, ce qu'on trame contre lui et ce qu'on tente pour la tirer elle-même de ses mains. Mais sa magnanimité n'est ni féroce ni hautaine ; elle y mêle tant de tendresse, tant de raison et tant d'égards, qu'elle n'en devient que plus chère et plus respectable pour son époux, au moment même qu'elle le fait trembler, et que le spectateur sent à la fois le plaisir de la pitié et celui de l'admiration.

Si l'amour doit être réciproque entre les amans,

cette règle acquiert un nouveau degré de force relativement à l'amour entre les époux. Si l'un des deux n'était pas aimé autant qu'il aime, il en serait en quelque sorte avili, et l'autre paraîtrait injuste. Il faut qu'ils soient tous deux dignes de ce qu'ils font l'un pour l'autre; et le témoignage mutuel qu'ils se rendent devient, pour le spectateur, le gage assuré de ce qu'ils ont d'intéressant et d'estimable.

Le grand succès d'*Inès de Castro* fit tomber pour jamais le préjugé contre l'amour conjugal : mais il n'en parut pas moins difficile à traiter, puisqu'il ne s'est guère montré depuis sur la scène, jusqu'à *l'Orphelin de la Chine*, où Voltaire a fait voir une femme qui a épousé son mari dans le temps où elle aurait aimé un amant qui depuis est devenu son maître, et à qui elle déclare qu'elle aimerait mieux mourir que de lui sacrifier un époux qu'elle chérit et qu'elle respecte.

Si ces beautés sont moins touchantes, elles sont aussi d'un genre plus difficile et plus délicat, et prouvent que l'amour conjugal fera toujours grand plaisir au théâtre, quand la situation sera vive et qu'elle sera traitée avec adresse.

§. VI. AMITIÉ. L'amitié, sans être une passion comme l'amour, l'ambition, etc., a produit, dans certaines ames, de si grands effets de générosité, de renoncement à soi-même; ce sentiment est si doux, si sublime, si consolant pour l'humanité, qu'il a plusieurs fois rempli la scène avec succès.

Par sa nature, il est une source de beautés du genre admiratif, et les deux amis peuvent être placés dans des situations qui produisent des beautés non

moins dramatiques que celles de la terreur et de la pitié.

L'importance des intérêts, la grandeur des sacrifices, est encore ici nécessaire : l'amitié seule ne peut produire de grands mouvemens au théâtre que quand un ami sacrifie à son ami un trône, une grande passion, ou même sa vie.

Le combat d'Oreste et de Pylade, à qui mourra l'un pour l'autre ; la dispute d'Héraclius et de Martian, qui se prétendent tous deux fils de Maurice, pour épargner la mort à leur ami, sont ce que nous avons au théâtre de plus touchant en ce genre.

L'égalité parfaite semble être nécessaire entre les amis, et relever le caractère de l'un et de l'autre. On est fâché de voir, dans *Andromaque*, Pylade si fort au-dessous d'Oreste, qui le tutoie et à qui il répond avec un respect qui nuit à l'effet que produirait le spectacle de leur amitié. Il serait beau de voir le représentant de tous les rois de la Grèce tutoyé par son ami. Cette réponse sublime de Pylade à Oreste, dont il a inutilement combattu la passion :

Eh bien ! seigneur, enlevons Hermione.

Cette réponse serait bien plus sublime, sans ce mot de *seigneur* qui la dépare.

L'AMITIÉ FRATERNELLE, étant plus touchante, semble être encore plus faite pour la scène, où elle ne s'est montrée encore que rarement. On est fâché que l'amitié d'Antiochus et de Séleucus, dans *Rodogune*, ne produise pas plus d'effet. Corneille s'est privé lui-même des ressources qu'elle aurait pu lui fournir dans *Nicomède*, en reculant jusqu'à la fin de la pièce la

reconnaissance des deux frères. On voit ce que l'amitié fraternelle peut produire au théâtre par le plaisir qu'elle fait dans *Rhadamiste* et dans *Adélaïde*, où elle n'a pu être le fonds du sujet.

L'amitié entre un frère et une sœur a quelque chose de plus doux encore; Électre embrassant devant Oreste l'urne où elle croit qu'est renfermé la cendre de ce frère chéri, et disputant cette cendre à son tyran, est le tableau le plus touchant que cette amitié puisse offrir.

§. VII. Combats du cœur. On n'entend pas ici ces délibérations tranquilles où se balancent de grands intérêts de sang-froid, et avec toute la liberté de l'esprit et de la raison; mais on entend plus particulièrement ces chocs violens de passions qui se combattent réciproquement, ces cruelles irrésolutions du cœur placées entre deux partis également douloureux pour lui.

C'est de ces combats que naît la chaleur de l'action théâtrale et le pathétique des mouvemens. Pour assurer l'effet de ces sortes de combats, il est nécessaire qu'ils résultent de l'opposition du devoir avec le penchant, ou de l'opposition d'un penchant avec un autre également violent. Il faut que l'alternative n'ait point de milieu, et que les deux intérêts soit incompatibles; que le Cid laisse son père déshonoré ou qu'il tue celui de son amante.

Il faut de plus que les deux intérêts mis en opposition soient assez forts pour se balancer, et assez grands pour être dignes du combat qu'ils se livrent; que le parti le plus vertueux soit aussi le plus violent et le plus pénible pour la nature; et qu'enfin le personnage intéressant se décide pour le parti le plus

vertueux et qui exige de lui un sacrifice plus coûteux à son cœur. On ne peut mieux faire sentir la vérité de ces règles que par des exemples : nous en rapporterons un ici.

Dans *Iphigénie*, Agamemnon, chef de la flotte grecque armée contre Troie, est instruit par un oracle qu'il faut qu'il sacrifie sa fille pour obtenir les vents favorables, sans lesquels la flotte ne peut sortir de l'Aulide, où elle est arrêtée par un calme qui la consume inutilement. L'intérêt de l'armée et de tous les principaux chefs, la gloire même d'Agamemnon, semblent exiger ce cruel sacrifice; mais l'amour paternel s'y oppose.

Voilà la source des combats les plus déchirans que ce malheureux père va éprouver durant toute la pièce, soit en présence d'Ulysse, ou du fier Achille promis à Iphigénie; soit à l'égard de Clitemnestre, son épouse; et de sa fille, et de lui-même.

Le soin de sa gloire, l'intérêt de la nation, l'obéissance aux dieux, semblent l'avoir décidé d'abord pour le sacrifice. Déjà il a rappelé sa fille absente avec sa mère, sous prétexte de célébrer son hymen avec Achille : mais la sentant approcher, son amour se réveille en son cœur, et les combats de sa tendresse commencent à se faire sentir dans ces vers :

Ma fille qui s'approche et court à son trépas,
Qui, loin de soupçonner un arrêt si sévère,
Peut-être s'applaudit des bontés de son père;
Ma fille!..... ce nom seul dont les droits sont si saints,
Sa jeunesse, mon sang, n'est pas ce que je plains :
Je plains mille vertus, un amour mutuelle,
Sa piété pour moi, ma tendresse pour elle,
Un respect qu'en son cœur rien ne peut balancer.

cher dans les bornes d'une censure générale, il paraît que l'amour entra pour beaucoup dans les pièces de Ménandre et des poètes de la comédie nouvelle. Il est le principal ressort de celles de Plaute et de Térence, et on trouve chez eux des peintures très-savantes de cette passion.

Nulle autre passion, en effet, ne paraît plus favorable à la comédie. La finesse, la vivacité des sentimens qu'elle inspire, les brouilleries, les raccommodemens, les dépits, les jalousies, etc., tout concourt à la rendre extrêmement comique.

Tantôt c'est un amant qui fait ce qu'il ne croit pas faire, ou qui dit le contraire de ce qu'il veut dire; qui est dominé par un sentiment qu'il croit avoir vaincu, ou qui découvre ce qu'il prend grand soin de cacher.

Le raccommodement de deux amans dans la *Mère coquette*, la même scène à peu près dans le *Dépit amoureux*, dans le *Tartuffe*, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, toutes ces scènes qui ne sont que des développemens de l'Ode d'Horace, *Donec gratus eram tibi*, toutes ces scènes sont des modèles en ce genre.

Racine, avant qu'il eût perfectionné l'idée qu'il avait de la vraie tragédie, avait développé dans *Andromaque* quelques-uns de ces mouvemens; mais il conçut bientôt après qu'il devait les abandonner à Molière.

Dans la vraie comédie, il faut observer de tourner toujours les scènes d'amans en gaieté. Cette attention est d'autant plus nécessaire que ces scènes sont devenues des lieux communs que le spectateur ne

AGAMEMNON.

Plutôt que je ne veux.

IPHIGÉNIE.

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

AGAMEMNON.

Hélas!

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez!

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.
Adieu.

Qui ne sent et n'éprouve en soi le combat affreux de son cœur, la violence extrême qu'il se fait dans ce moment pour retenir ses larmes?... Ses perplexités, ses alarmes, ses déchiremens ne font que croître ainsi à mesure que le temps du sacrifice approche. Ce qui met le comble à sa douleur, c'est qu'il faut qu'il dispose lui-même, et sa fille, et sa femme, et Achille, amant d'Iphigénie, à consentir au sacrifice qu'il redoute encore plus qu'eux tous. Le dernier combat qu'il essuie, est avec lui-même :

Que vais-je faire?
Puis-je le prononcer cet ordre sanguinaire?
Cruel, à quel combat faut-il te préparer?
Quel est cet ennemi que tu leur vas livrer?
Une mère m'attend, une mère intrépide,
Qui défendra son sang contre un père homicide.
Je verrai mes soldats, moins barbares que moi,
Respecter dans ses bras la fille de leur roi.
Achille nous menace, Achille nous méprise;
Mais ma fille en est-elle à mes lois moins soumise?

Ma fille, de l'autel cherchant à s'échapper,
Gémit-elle du coup dont je la veux frapper?
Que dis-je? que prétend mon sacrilége zèle?
Quels vœux, en l'immolant, formerai-je sur elle?
Quelques prix glorieux qui me soient proposés,
Quels lauriers me plairont, de son sang arrosés?
Je veux fléchir des dieux la puissance suprême.
Ah! quels dieux me seraient plus cruels que moi-même!
Non; je ne puis : cédons au sang, à l'amitié,
Et ne rougissons plus d'une juste pitié.
Qu'elle vive! Mais quoi? peu jaloux de ma gloire,
Dois-je au superbe Achille accorder la victoire?
Son téméraire orgueil, que je vais redoubler,
Croira que je lui cède et qu'il me fait trembler....
De quel frivole soin mon esprit s'embarrasse!
Ne puis-je pas d'Achille humilier l'audace?
Que ma fille, à ses yeux, soit un sujet d'ennui;
Il l'aime : elle vivra pour un autre que lui.

Il envoie chercher la reine et Iphigénie, et cependant il continue :

Grands dieux, si votre haine
Persévère à vouloir l'arracher de mes mains,
Que peuvent devant vous tous les faibles humains?
Loin de la secourir, mon amitié l'opprime;
Je le sais : mais, grands dieux, une telle victime
Vaut bien que, confirmant vos rigoureuses lois,
Vous me la demandiez une seconde fois.

Il se décide, en attendant, à la faire évader. On peut voir par cette analyse comment doivent se conduire les combats du cœur. Les règles prescrites ci-dessus sont ici parfaitement suivies. Voilà l'amour paternel opposé à l'ordre des dieux et à l'intérêt de toute une armée. Comme roi, Agamemnon doit immoler sa fille à la cause publique : comme père, il ne peut y consentir. L'intérêt de sa gloire et l'intérêt

Voyez encore la déclaration de Pluton à Proserpine, dans l'opéra de ce nom.

Je suis roi des enfers. Neptune est roi de l'onde :
Nous regardons avec des yeux jaloux
Jupiter plus heureux que nous ;
Son sceptre est le premier des trois sceptres du monde.
Mais si de votre cœur j'étais victorieux,
Je serais plus content d'adorer vos beaux yeux,
Au milieu des enfers, dans une paix profonde,
Que Jupiter, le plus heureux des Dieux,
N'est content d'être roi de la terre et des cieux.

Telle est la manière dont ce poète fait parler l'amour quand il ne le peint pas terrible et passionné, comme dans *Atys* et dans *Armide*. C'est la réunion de ces deux talens qui le met au-dessus de tous ceux qui ont osé marcher sur ses traces dans la carrière qu'il s'était ouverte.

§. v. Amour conjugal. On a cru long-temps que l'amour conjugal n'était pas propre au théâtre : on se fondait sans doute sur ce que la possession refroidit les désirs, et que les sentimens du devoir ne sauraient être aussi vifs que ceux qui sont irrités par la défense.

Si l'expérience du théâtre a souvent confirmé ce

seil sage pour se conduire : elle doit être claire, courte et intéressante ; il n'y faut point de métaphysique, point de périodes, point de vérités trop triviales, comme serait celle-ci, qu'il faut ménager sa santé.

On entend par *moralités* au théâtre les leçons et instructions morales qui se trouvent répandues dans un drame. On peut en semer partout ; mais il faut, selon Corneille, en user sobrement, les mettre rarement en discours généraux, ou ne pas les pousser trop loin, surtout quand on les met dans la bouche de personnages passionnés et dont la conversation est vive et animée : car l'un des interlocuteurs ne doit pas alors avoir plus de patience pour les écouter, que les autres de tranquillité d'esprit pour les concevoir et les dire.

Dans les délibérations d'état, où un homme d'importance s'explique de sens rassis, ces sortes de discours, moraux ou politiques, peuvent être plus étendus ; mais il est toujours plus sûr de les réduire souvent de la thèse à l'hypothèse ; c'est-à-dire, du général au particulier.

Il vaut mieux faire dire à un auteur, *l'amour vous cause bien des tourmens* ; que, *l'amour cause de grandes inquiétudes à ceux qui en sont possédés*. Ce n'est pas que cette dernière façon de moraliser ne puisse aussi avoir lieu ; mais il ne faut pas exagérer ces maximes générales, sans les appliquer au particulier : autrement elles deviennent un lieu commun qui fait languir l'action et ennuie l'auditeur ; et quelque succès que puisse avoir cet étalage de moralités, il est à craindre que ce ne soit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous prescrit de retrancher.

§. II. Sentimens. On entend par ce mot, en poésie, et particulièrement dans le poëme dramatique, les pensées qu'expriment les différens personnages, soit que ces pensées aient rapport à des matières d'opinion, de passion, d'affaires, ou de quelque chose semblable.

Les mœurs forment l'action tragique, et les sentimens l'exposent, en découvrant ses causes, ses motifs, etc. Les sentimens sont aux mœurs ce que les mœurs sont à la fable.

Dans les sentimens, il faut avoir égard à la nature et à la probabilité. Un furieux, par exemple, doit parler comme un furieux; un amant, comme un amant; et un héros, comme un héros. Les sentimens servent beaucoup à soutenir les caractères.

Tout sentiment, dit Corneille, qui n'est pas à sa place, sèche les larmes qu'une situation attendrissante faisait couler.

§. III. Morale. On désigne sous ce nom, en poésie dramatique, les réflexions utiles et sages que l'homme fait sur lui-même à la vue des malheurs et des crimes que les passions infligent à l'homme imprudent, ou des ridicules qu'elles lui donnent dans la société: réflexions qui tendent à lui faire haïr le vice et aimer la vertu et l'ordre; qui l'engagent à se défier de lui-même, à craindre de tomber dans les mêmes abîmes où la colère, la vengeance, l'ambition, la jalousie, et surtout l'amour, ont précipité des citoyens souvent moins faibles, plus sages et plus vertueux que lui.

C'est pour cela que partout on lui montre le crime puni, la vertu triomphante. Si quelquefois on la lui

représente dans le malheur et dans l'infortune, ce n'est que pour la lui rendre plus aimable encore, et l'en faire sortir plus brillante.

Si, au contraire, on lui fait voir le crime en honneur et dans la prospérité, c'est pour le rendre plus odieux, et pour le faire tomber de plus haut dans l'abîme.

Les anciens, tant Grecs que Romains, n'étaient pas si jaloux que nous le sommes de la morale; ils attribuaient tout au Destin, à une fatalité aveugle et inévitable: or, quelle instruction recueillir d'un crime, d'un assassinat, d'un inceste, commis nécessairement? Au lieu que quand on voit, comme sur nos théâtres, tous ces crimes occasionés par des passions trop écoutées, il est naturel d'en conclure qu'il ne faut pas s'y livrer, qu'il faut les combattre de toutes ses forces, comme les sources bien certaines de tous nos malheurs.

On reproche aux auteurs dramatiques de rendre les passions trop aimables. Il y en a, en effet, qu'on ne rend peut-être pas assez haïssables sur le théâtre; ce qui est tout-à-fait contraire à la bonne politique: par exemple, Molière n'a guère représenté que comme une galanterie pardonnable, l'infidélité dans le mariage; ce qui est du plus dangereux exemple.

Diderot prétend que les points de morale les plus importans pourraient être discutés au théâtre, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique: il faudrait pour cela disposer la fable ou le poëme, de manière que les choses y fussent amenées, comme l'abdication de l'empire l'est dans *Cinna*.

C'est ainsi que le poëte agiterait la question du suïcide, de l'honneur, du duel, de la fortune, des dignités, etc. Nos poëmes en prendraient une gravité qu'ils n'ont pas.

Si une telle scène est nécessaire, si elle tient au fond, si elle est annoncée et que le spectateur la désire, il y donnera toute son attention, et il en sera bien autrement affecté que de ces petites sentences alambiquées dont nos ouvrages sont cousus.

§. IV. PHILOSOPHIE. Il est impossible de faire un bon poëme sans avoir beaucoup de philosophie. On entend ici par *philosophie*, non pas ces maximes générales répandues dans presque tous les poëmes, mais ces vérités intéressantes pour le genre humain, qui sortent d'une situation qui les amène nécessairement; on entend cette étude profonde des mœurs, des caractères, des passions, de la politique même, qu'on ne peut bien connaître sans les avoir observés avec un œil vraiment philosophique : ce n'est que par-là qu'on peut se rendre véritablement utile et instructif.

Nos grands poëtes, les Corneille, les Racine, les Molière, les Voltaire, sont remplis de ces vérités lumineuses et frappantes pour la société, de ces traits qui ouvrent les yeux aux peuples et aux rois même, sur leurs devoirs réciproques, qui apprennent à réfléchir, à penser sur les objets qui intéressent le plus l'humanité, et sur lesquels on osait à peine lever un regard timide. On peut dire qu'une philosophie bien entendue ferait du théâtre l'école la plus brillante et la plus intéressante de la morale et de la politique.

§. v. Maximes. On appelle ainsi une sentence qui renferme quelque conseil, quelque précepte, quelque moralité dont on fait une application générale, comme dans les vers suivans :

L'opprobre avilit l'ame et flétrit le courage,
C'est le sort d'un héros d'être persécuté.
La clémence sied bien à qui peut se venger.

Nous devons observer qu'il ne faut jamais étaler ces dogmes du crime, comme on en voit dans quelques tragédies de Corneille : ces sentences triviales, qui enseignent la scélératesse, ressemblent trop à des lieux communs d'un rhéteur qui ne connaît pas le monde.

Non-seulement de telles maximes ne doivent jamais être débitées ; mais jamais personne ne les a prononcées, même en faisant un crime ou en le conseillant. C'est manquer aux lois de l'honnêteté publique et aux règles de l'art : ce n'est pas connaître les hommes que de proposer le crime comme crime.

Voyez avec quelle adresse le scélérat Narcisse presse Néron de faire empoisonner Britannicus : il se garde bien de révolter Néron par l'étalage odieux de ces horribles lieux communs, qu'un empereur doit être empoisonneur et parricide, dès qu'il y va de son intérêt. Il échauffe la colère de Néron par degrés, et le dispose petit-à-petit à se défaire de son frère, sans que Néron s'aperçoive même de l'adresse de Narcisse ; et si ce Narcisse avait un grand intérêt à la mort de Britannicus, sa scène en serait incomparablement meilleure.

Voyez encore comme Acomat, dans la tragédie de

Bajazet, s'exprime, en ne conseillant qu'un simple manquement de parole à une femme ambitieuse et criminelle :

Et d'un trône si saint la moitié n'est fondée
Que sur la foi promise et rarement gardée ;
Je m'emporte, seigneur,

Il corrige la dureté de cette maxime par ce mot si naturel et si adroit : *Je m'emporte.*

Les maximes sont presque toujours déplacées dans les scènes vives et passionnées, parce que toute maxime suppose, dans celui qui la dit, une réflexion dont on n'est pas capable dans de grands mouvemens ou de grands dangers.

Lorsqu'Auguste dit à Cinna :

L'ambition déplaît quand elle est assouvie.

Cette maxime est à sa place. Auguste, dans ce moment, n'éprouve ni passion ni danger ; c'est un prince qui réfléchit sur le projet qu'il a de renoncer à l'empire.

Il faut que les maximes soient courtes et rapides ; elles seraient insupportables sur le théâtre si elles y dégénéraient en dissertation.

Il faut qu'elles soient convenables. De petites maximes d'amour, telles que l'idylle en peut comporter, seraient insoutenables dans le dialogue de la tragédie.

Enfin, il faut faire en sorte que toute maxime qui sort de la bouche d'une personne, semble plutôt lui échapper comme un sentiment que comme une pensée réfléchie.

§. VI. SENTENCE. Le mot *sententia*, chez les an-

ciens Latins, signifiait tout ce que l'on a dans l'ame, tout ce que l'on pense. Outre qu'il est pris le plus souvent en ce sens, dans les orateurs, nous voyons encore des restes de cette première signification dans l'usage ordinaire : car, si nous affirmons quelque chose avec serment, ou si nous félicitons quelqu'un d'un heureux succès, nous employons ce terme en latin, *ex animi sententiâ*, pour marquer que nous parlons sincèrement et selon notre pensée.

Cependant le mot *sententia* était aussi employé assez communément dans le même sens.

Pour celui *sensus*, je crois qu'il était uniquement affecté au corps; mais l'usage a changé.

Les conceptions de l'esprit sont présentement appelées *sensus*; et nous avons donné le nom de *sententiæ* à ces pensées ingénieuses et brillantes que l'on affecte particulièrement de placer à la fin d'une période, par un goût particulier à notre siècle. Autrefois on en était moins curieux; aujourd'hui on s'y livre avec excès et sans bornes; c'est pourquoi je crois devoir en distinguer les différentes espèces, et dire quelque chose de l'usage qu'on en peut faire.

Les pensées brillantes ou solides les plus connues de l'antiquité, sont celles que les Grecs et les Latins appellent proprement des sentences.

Encore que le mot *sententia* soit un nom générique, il convient néanmoins plus particulièrement à celles-ci, parce qu'elles sont regardées comme autant de conseils, ou, pour mieux dire, comme autant d'arrêts en fait de mœurs.

Je définis donc une sentence, une pensée morale qui est universellement vraie et louable, et même hors du sujet auquel on l'applique.

Tantôt elle se rapporte seulement à une chose, comme celle-ci : *Rien ne gagne tant les cœurs que la bonté*; et tantôt à une personne, comme cette autre de Domitius Afer : *Un prince qui veut tout connaître est dans la nécessité de pardonner bien des choses.*

Voici quelques règles à observer sur les sentences : il faut les placer dans la bouche des acteurs pour faire plus d'impression; elles doivent être en petit nombre, et telles qu'elles paraissent naître indispensablement de la situation; il faut qu'elles soient courtes, générales et intéressantes pour les mœurs.

Elles doivent être générales, parce que, sans cela, elles ne sont pas instructives, et n'ont de vérité et d'application que dans des cas particuliers.

Elles doivent intéresser les mœurs; ce qui exclut toutes les règles, toutes les maximes qui concernent les sciences et les arts.

Enfin, il faut que la sentence convienne dans la bouche de celui qui la débite, et soit conforme à son caractère.

L'Arioste a surtout péché dans ses sentences morales, qu'il fait débiter à tort et à travers par son héros.

§. [illegible]. Sublime. Le sublime, en général, est tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, et qui nous fait sentir en même temps cette élévation.

Il y a deux sortes de sublimes, le sublime des images, et le sublime des sentimens. Ce n'est pas que les sentimens ne présentent, en un sens, de nobles images, puisqu'ils ne sont sublimes que parce qu'ils exposent aux yeux l'ame et le cœur : mais comme le sublime des images peint seulement un objet sans

mouvement, et que l'autre sublime marque un mouvement de cœur, il a fallu distinguer ces deux espèces par ce qui domine en chacune.

Les peintures que Racine fait de la grandeur de Dieu, sont sublimes. En voici deux exemples :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre ;
Pareil au cèdre, il cachait dans les cieux
Son front audacieux ;
Il semblait à son gré gouverner le tonnerre,
Foulait aux pieds ses ennemis vaincus :
Je n'ai fait que passer, il n'était déjà plus.

Esther, sc. 5, act. v.

Les quatre autres vers suivans ne sont guère moins sublimes :

L'éternel est son nom ; le monde est son ouvrage !
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois.

Les sentimens sont sublimes, quand, fondés sur une vraie vertu, ils paraissent être presque au-dessus de la condition humaine, et qu'ils font voir, comme le dit Sénèque, dans la faiblesse de l'humanité, la constance d'un Dieu.

L'univers, dit Horace, [illegible]bérait sur la tête du juste, son ame serait tranquille, dans le temps même de sa chûte. L'idée de cette tranquillité comparée avec le fracas du monde entier qui se brise, est une image sublime, et la tranquillité du juste est un sentiment sublime.

Le sublime des sentimens est ordinairement tranquille : une raison affermie sur elle-même les guide dans tous leurs mouvemens.

L'ame sublime n'est altérée ni des triomphes de Tibère ni des disgrâces de Varus. Aria se donne tranquillement un coup de poignard pour donner à son mari l'exemple d'une mort héroïque; elle retire le poignard et le lui présente, en disant ce mot sublime: Pœtus, cela ne fait point de mal.

On représentait à Horace fils allant combattre contre les Curiaces, que peut-être il faudrait le pleurer, il répond:

Quoi! vous me pleureriez mourant pour ma patrie!

La reine Henriette d'Angleterre, dans un vaisseau, au milieu d'un orage furieux, rassurait ceux qui l'accompagnaient, en leur disant d'un air tranquille que les reines ne se noient pas.

Curiace allant combattre pour Rome, disait à Camille, sa maîtresse, qui, pour le retenir, faisait valoir son amour:

Avant que d'être à vous, je suis à mon pays.

Auguste ayant découvert la conjuration que Cinna avait formée contre sa vie, et l'ayant convaincu, lui dit:

Soyons amis, Cinna; c'est moi qui t'en convie.

Voilà des sentiments sublimes; la reine était au-dessus de la crainte, Curiace au-dessus de l'amour, Auguste au-dessus de la vengeance; et, tous trois, ils étaient au-dessus des passions et des vertus communes. Il en est de même de plusieurs autres traits de sentiment sublimes.

§. VIII. Pathétique. Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture

forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme : tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté, voilà le pathétique.

Il règne éminemment dans la plus belle et la plus touchante pièce qui ait paru sur le théâtre des anciens, dans l'*Œdipe* de Sophocle : à la peinture énergique des maux qui désolaient le pays, succède un chœur de Thébains qui s'écrie :

Frappez, dieux tout-puissans, vos victimes sont prêtes.
O mort, écrasez-nous ! dieux, tonnez sur nos têtes !
O mort ! nous implorons ton funeste secours !
O mort ! viens nous sauver, viens terminer nos jours.

c'est là du pathétique.

Qui doute que l'entassement des accidens qui marque davantage l'excès et la violence d'une passion, puisse produire le pathétique ? Telle est l'ode de Sapho :

Heureux qui, près de toi, pour toi seule soupire ! etc.

Elle gèle, elle brûle ; elle est sage, elle est folle ; elle est entièrement hors d'elle-même, elle va mourir ; on dirait qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son ame est un rendez-vous de toutes les passions.

Voulez-vous deux autres exemples du pathétique ; prenez votre Racine : vous les trouverez dans les discours d'Andromaque et d'Hermione à Pyrrhus. Le premier est dans la troisième scène du troisième acte d'Andromaque :

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez, etc.

et le second dans la cinquième scène du quatrième acte :

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait? etc.

Rien encore ne fait mieux voir combien le pathétique acquiert de sublime, que ce que Phèdre dit (acte quatrième, scène sixième) après qu'instruite par Thésée qu'Hippolyte aime Aricie, elle est en proie à la jalousie la plus violente :

Ah! douleur non encor éprouvée!
A quel nouveau tourment je me suis réservée! etc.

Enfin la scène entière; car il n'y a rien à en retrancher : aussi est-ce, à mon avis, le morceau de passion le plus parfait qu'il y ait dans tout Racine. Mais c'est surtout le choix et l'entassement des circonstances d'un grand objet qui forment le plus beau pathétique.

§. IX. MERVEILLEUX. Terme consacré à la poésie épique, par lequel on entend certaines fictions hardies, mais cependant vraisemblables, qui, étant hors du cercle des idées communes, étonnent l'esprit.

Telle est l'intervention des divinités du paganisme dans les poëmes d'Homère et de Virgile; tels sont les êtres métaphysiques, personnifiés dans les écrits des modernes, comme la discorde, l'amour, le fanatisme etc.; c'est ce qu'on appelle autrement *machines*. Le merveilleux qui consiste dans les personnages allégoriques, est entièrement interdit à la tragédie sérieuse et à la comédie même; il n'a plus lieu qu'à l'opéra.

Les divinités fabuleuses en sont exclues de même; il ne nous reste que les apparitions des revenans ou des esprits. Pourquoi, dit Voltaire, ne nous servi-

rions-nous pas de ces ressources surnaturelles si elles peuvent faire un grand effet? la religion elle-même a consacré ces coups extraordinaires de la providence. Il n'est point ridicule de s'en servir; mais il ne faut employer ces hardiesses que quand elles servent à jeter plus d'intérêt et plus de terreur dans l'action.

Si le nœud d'un poëme tragique, continue le même auteur, est tellement embrouillé qu'on ne puisse se tirer d'embarras que par le secours d'un prodige, le spectateur sent la gêne où l'auteur s'est mis, et la faiblesse de sa ressource. Mais je suppose que l'auteur d'une tragédie se fût proposé pour but d'avertir les hommes que Dieu punit quelquefois par des voies extraordinaires; je suppose que sa pièce fût conduite avec un tel art que le spectateur attendît à tout moment l'ombre d'un prince assassiné qui demande vengeance, sans que cette apparition fût une ressource absolument nécessaire à une intrigue embarrassée: je dis qu'alors ce prodige bien ménagé ferait un grand effet en toute langue, en tout pays, en tout lieu.

Tel est l'artifice qui règne dans *Sémiramis*; tel est celui qui règne dans le *Festin de Pierre*. Qu'on ne dise pas que les exemples si rares et si extraordinaires ne sont d'aucune instruction pour le commun des hommes: la moralité qui en résulte est toujours très-utile et très-frappante; c'est d'apprendre aux hommes que les grands crimes sont quelquefois punis extraordinairement.

§. x. Songe. Fiction que l'on a employée dans tous les genres de poésie épique, lyrique, élégiaque, dramatique: dans quelques-uns, c'est une description d'un songe que le poëte feint qu'il a ou qu'il a eu.

Dans le genre dramatique, cette fiction se fait en deux manières : quelquefois paraît sur la scène un acteur qui feint un profond sommeil, pendant lequel il lui vient un songe qui l'agite et qui le fait parler tout haut; d'autrefois l'acteur raconte le songe qu'il a eu pendant son sommeil.

Ainsi, dans la *Marianne* de Tristan, Hérode ouvre la scène en s'éveillant brusquement; et dans la suite il rapporte le songe qu'il a fait.

Mais la plus belle description d'un songe qu'on ait donnée sur le théâtre, est celle de Racine dans *Athalie* : épargnons au lecteur la peine d'aller la chercher. C'est Athalie qui parle, scène cinquième, acte second :

Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe?)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge :
Je l'évite partout; partout il me poursuit.
C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit :
Ma mère, Jézabel, devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté :
Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi :
Le cruel dieu des juifs l'emporte aussi sur toi.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables :
Ma fille.... En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a voulu se baisser,
Et moi, je lui tendais mes mains pour l'embrasser;
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux,
Que des chiens dévorans se disputaient entr'eux, etc.

On a condamné le songe de Pauline. On a dit que

dans une pièce chrétienne ce songe est envoyé par Dieu même; et que dans ce cas Dieu qui a en vue la conversion de Pauline, doit faire servir ce songe à cette même conversion : mais qu'au contraire il semble uniquement fait pour inspirer à Pauline de la haine contre les chrétiens; qu'elle voit des chrétiens qui assassinent son mari, et qu'elle devait voir tout le contraire :

Des Chrétiens une impie assemblée
A jeté Polieucte aux pieds de son rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce songe, c'est qu'il ne sert à rien dans la pièce; ce n'est qu'un morceau de déclamation.

Il n'en est pas ainsi du songe d'Athalie, envoyé exprès par le dieu des Juifs : il fait entrer Athalie dans le temple pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui est apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénouement de la pièce. Un pareil songe est à la fois sublime, vraisemblable, intéressant et nécessaire. Il y a néanmoins beaucoup d'intérêt et de pathétique dans le songe de Pauline.

§. XI. PERSONNAGE ALLÉGORIQUE : c'est tout être inanimé que la poésie personnifie. Les personnages allégoriques que la poésie emploie, sont de deux espèces : il y en a de parfaits, et d'autres que nous appelons imparfaits.

Les personnages parfaits sont ceux que la poésie crée entièrement, auxquels elle donne un corps et une ame, et qu'elle rend capables de toutes les actions et de tous les sentimens des hommes : c'est ainsi que les

poëtes ont personnifié dans leurs vers la victoire, la sagesse, la gloire, en un mot, tout ce que les peintres ont personnifié dans leurs tableaux.

Les personnages allégoriques imparfaits sont les êtres qui existent déjà réellement, auxquels la poésie donne la faculté de penser et de parler qu'ils n'ont pas, mais sans leur prêter une existence parfaite et sans leur donner un être tel que le nôtre. Ainsi la poésie fait des personnages allégoriques imparfaits, quand elle prête des sentimens aux bois, aux fleuves; en un mot, quand elle fait parler et penser tous les êtres inanimés; ou quand, élevant les animaux au-dessus de leur sphère, elle leur prête plus de raison qu'ils n'en ont, et la voix articulée qui leur manque.

Ces derniers personnages allégoriques sont le plus grand ornement de la poésie, qui n'est jamais si pompeuse que lorsqu'elle anime et fait parler toute la nature : c'est en quoi consiste la beauté du psaume : *In exitu Israel de Ægypto*, et de quelques autres.

Mais ces personnages imparfaits ne sont point propres à jouer un rôle dans l'action d'un poëme, à moins que cette action ne soit celle d'un apologue; ils peuvent seulement, comme spectateurs, prendre part aux actions des autres personnages, ainsi que les chœurs prenaient part aux tragédies des anciens.

Les personnages allégoriques ne doivent pas jouer un des rôles principaux d'une action, mais ils y peuvent seulement intervenir, soit comme des attributs des personnages principaux, soit pour exprimer plus noblement, par le secours de la fiction, ce qui paraîtrait trivial s'il était dit simplement. Voilà pourquoi Virgile personnifie la renommée dans l'*Énéide*.

Quant aux actions allégoriques, elles n'entrent guères avec succès que dans les fables et autres ouvrages destinés à instruire l'esprit en le divertissant.

Les conversations que les fables supposent entre les animaux, sont des actions allégoriques; mais ces actions allégoriques ne sont point un sujet propre pour le poëme dramatique, dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines : ce piédestal, dit l'abbé Dubos, n'est point fait pour la statue.

Les personnages allégoriques parfaits sont du ressort du théâtre lyrique : tels sont l'Amour, la Gloire, la Vengeance, etc.

Les personnages propres de la tragédie et de la comédie sont des hommes ou des femmes qui, sur le théâtre, prennent l'habillement, le ton, les manières, le langage et le nom de celui ou de celle qu'ils représentent, soit un roi, une reine, un marquis, une servante, un valet, etc.

§. XII. ORACLE. Volonté des dieux manifestée par leurs prêtres. Un oracle doit produire un événement et servir au nœud de la pièce : tel est l'oracle de Calchas dans l'*Iphigénie* de Racine, où il est le nœud de toute la pièce. Agamemnon paraît dans son appartement plus matin qu'à l'ordinaire. Arcas, un de ses domestiques, en est étonné, lui en demande la cause, s'efforce de le rassurer. Agamemnon ne lui répond que par ce vers, qui lui annonce le trouble de son esprit :

Non, tu ne mourras point; je n'y puis consentir.

ARCAS.

Seigneur....

AGAMEMNON.

Tu vois mon trouble ; apprends ce qui le cause,
Et juge s'il est temps, ami, que je repose.
Tu te souviens du jour, qu'en Aulide assemblés,
Nos vaisseaux par les vents semblaient être appelés :
Nous partons ; et déjà, par mille cris de joie,
Nous menacions de loin les rivages de Troie.
Un prodige étonnant fit taire ce transport ;
Le vent qui nous flattait, nous laissa dans le port ;
Il fallut s'arrêter ; et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile :
Ce miracle inouï me fit tourner les yeux
Vers la divinité qu'on adore en ces lieux.
Suivi de Ménélas, de Nestor et d'Ulysse,
J'offris sur ses autels un secret sacrifice.
Quelle fut la réponse ! et que devins-je, Arcas,
Quand j'entendis ces mots prononcés par Calchas :

Vous armez contre Troie une puissance vaine,
Si, dans un sacrifice auguste et solennel,
Une fille du sang d'Hélène,
De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie.

Voilà l'oracle fatal qui devient dans cette pièce la source de la crainte et des larmes des spectateurs. C'est lui qui produit les combats déchirans d'un père qui lutte entre sa gloire et l'amour paternel, le désespoir d'une mère, la fureur d'Achille, dont l'amante va être sacrifiée, la joie des Grecs, et leur ardeur de voir le sacrifice consommé, enfin tous les mouvemens dont cette pièce est remplie.

§. XIII. MAGICIENS. Sorciers dont les enchantemens servaient à donner du merveilleux aux pièces des anciens et aux farces de nos poëtes dramatiques, avant

que le grand Corneille eût relevé la noblesse et la majesté du théâtre parmi nous.

Les Grecs et les Romains qui croyaient aux sortiléges, pouvaient n'être pas offensés des prodiges et des tours merveilleux que les magiciens opéraient sur leurs théâtres : mais depuis qu'on a cessé d'avoir foi aux enchantemens des sorciers, il n'est plus possible d'employer leur pouvoir comme *machine* dans les pièces sérieuses, ou, pour mieux dire, dans la tragédie.

On dira peut-être qu'on permet non-seulement d'y parler d'ombres et de fantômes, mais encore que ces ombres mêmes paraissent et parlent sur le théâtre, et qu'ainsi on pourrait, ce semble, y tolérer des magiciens et des sorciers. Mais on répond à cela qu'il est possible que la divinité fasse paraître une ombre pour effrayer les hommes et les corriger, mais qu'il est impossible que des magiciens aient le pouvoir de violer les lois de la nature.

Telles sont aujourd'hui les idées reçues à leur égard. Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un sorcier ne peut plaire qu'à la populace, encore prévenue du pouvoir de ces trompeurs,

Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.

Médée pouvait plaire aux Grecs et aux Romains qui admettaient les sortiléges; aujourd'hui nous la reléguons à l'opéra qui est le pays des enchantemens : nous ne supportons plus le pouvoir magique que dans ce genre de drame, et dans les farces et les parades.

CHAPITRE IV.

§. 1.er Diction et style dramatique. La diction ou le style est, en général, la manière dont on exprime par les paroles ses sentimens et ses idées.

Le style dramatique a pour règle générale de devoir être toujours conforme à l'état de celui qui parle. Un roi, un simple particulier, un commerçant, un laboureur, ne doivent point parler du même ton; mais ce n'est pas assez.

Ces mêmes hommes sont dans la joie ou dans la douleur, dans l'espérance ou dans la crainte : cet état actuel doit donner une seconde conformation à leur style, laquelle sera fondée sur la première, comme cet état actuel est fondé sur l'habituel; et c'est ce qu'on appelle la condition de la personne.

Pour ce qui regarde la comédie, c'est assez de dire que son style doit être simple, clair, familier; cependant jamais bas, ni rampant. Je sais bien que la comédie doit élever quelquefois son ton; mais dans ses plus grandes hardiesses, elle ne s'oublie point; elle est toujours ce qu'elle doit être : si elle allait jusqu'au tragique, elle serait hors de ses limites. Son style demande encore d'être assaisonné de pensées fines, délicates et d'expressions plus vives qu'éclatantes.

Il est important de faire ici quelques réflexions sur le style de la tragédie. On a accusé Corneille de se méprendre un peu à cette pompe de vers et à cette prédilection qu'il témoigne pour le style de Lucain. Il faut que cette pompe n'aille jamais jusqu'à l'enflûre et à l'exagération : on n'estime point dans

Lucain, *bella per emathios plusquàm civilia campos.* On estime, *nil actum reputans ; si quid superesset agendum.*

De même les connaisseurs ont toujours condamné, dans Pompée, *les fleuves rendus rapides par le débordement des parricides*, et tout ce qui est dans ce goût ; mais ils ont admiré :

O ciel ! que de vertus vous me faites haïr !
Restes d'un demi-dieu, dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en sais.

Voilà le véritable style de la tragédie : il doit être toujours d'une simplicité noble, qui convient aux personnes du premier rang ; jamais rien d'ampoulé ni de bas, jamais d'affectation ni d'obscurité.

La pureté du langage doit être rigoureusement observée ; tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentimens. Il ne faut pas que les vers marchent toujours de deux en deux ; mais que, tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois dans un seul hémistiche.

On peut étendre une image dans une phrase de cinq ou six vers, ensuite en renfermer une autre dans un ou deux. Il faut souvent finir un sens par une rime, et commencer un autre sens par la rime correspondante.

On peut distinguer de deux sortes de styles dans la poésie, le style d'imagination, et le style de sentimens et de pensées. Le premier consiste à relever, à anoblir par des figures et à représenter par des images propres à nous émouvoir, tout ce qui ne toucherait pas, s'il était dit simplement,

Si Hippolyte disait simplement : Depuis que j'aime, je ne puis plus supporter la chasse, il ne toucherait pas; mais qu'il dise : Mes traits, mes javelots, mon arc, tout m'importune; voilà la pensée anoblie et rendue touchante.

Racine excelle dans l'art d'embellir son style par des images. Voyez avec quelle noblesse Ariane rend une idée assez triviale :

Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.

Que de tableaux dans ce peu de vers!

Le style d'images est ce qui fait la différence de la poésie et de la prose; il sert à exprimer les plus communes, d'une manière non commune; il donne de la noblesse, de la grâce à tout.

Le style de sentiment est celui qui tire sa force et sa beauté de la force même et de la beauté des sentimens et des pensées qu'il exprime. Ces premières idées, qui naissent dans l'ame lorsqu'elle reçoit une affection vive, et qu'on appelle communément sentiment, touchent toujours, quoiqu'elles soient énoncées par les termes les plus simples.

Ils sont le langage du cœur. On ne s'arrête point à l'enveloppe : les sentimens cesseraient même d'être aussi touchans, aussi sublimes, s'ils étaient exprimés en termes magnifiques et pompeux. L'amitié intéresse quand elle dit :

J'aime encor plus Cinna, que je ne hais Auguste.

Si ce fameux, *qu'il mourut*, était rendu avec des

figures, il ne serait plus rien. Où l'on aperçoit l'affectation, on ne reconnaît plus le langage du cœur.

Le style dont nous parlons ici est indispensable dans les situations passionnées : celui d'imagination y serait déplacé ; il faut le réserver pour les descriptions, les récits, et pour tout ce qui n'est point mouvement. Mais il faut prendre garde de n'employer jamais de grandes expressions et des termes fort relevés pour énoncer un sentiment faible : rien ne choque davantage.

Le style faible, non-seulement en tragédie, mais en toute poésie, consiste à laisser tomber ses vers deux à deux, sans entremêler de longues périodes et de courtes, et sans varier la mesure ; à rimer trop en épithètes, à prodiguer des expressions trop communes, à répéter souvent les mêmes mots, à ne pas se servir à propos des conjonctions qui paraissent inutiles aux esprits peu instruits, et qui contribuent cependant beaucoup à l'élégance du discours.

Tantum series junctura pollent....

Ce sont toutes ces finesses imperceptibles qui font en même temps la difficulté et la perfection de l'art.

In tenui labor, at tenuis non gloria.

Rien n'est si froid que le style ampoulé. Un héros, dans une tragédie, dit qu'il a essuyé une tempête, qu'il a vu périr son ami dans cet orage : il touche, il intéresse, s'il parle avec douleur de sa perte, s'il est plus occupé de son ami que de tout le reste ; il ne touche point, il devient froid, s'il fait une description de la tempête, s'il parle de source de feux

bouillonnant sur les eaux, et de la foudre qui gronde et qui frappe à sillons redoublés la terre et l'onde.

Ainsi, le style froid vient tantôt de la stérilité, tantôt de l'intempérance des idées, souvent d'une diction trop commune, quelquefois d'une diction trop recherchée.

§. II. Détails. Ce mot se prend en plusieurs sens. Il signifie quelquefois le style et l'exécution, comme lorsqu'on dit qu'une pièce se soutient par les détails.

Quelquefois il signifie des espèces de lieux communs, des morceaux qui sont ordinairement d'une certaine étendue, qui roulent sur quelque matière plus générale que le reste, sans cesser cependant d'y appartenir, qui sont plus arrondis, plus travaillés, plus saillans, plus poétiques même. Dans ce sens, les détails s'opposent, du moins tacitement, à la beauté de l'ensemble, dont tout le monde connaît le caractère et les parties composantes.

Les beautés de détail ne naissent point nécessairement du fond de la pièce. L'intérêt présent et actuel du moment ne les y amenait point; seulement elles ont été enchassées dans l'ouvrage le plus adroitement qu'il a été possible. Tels sont, dans les comédies, les portraits, les allusions, etc.

§. III. Figures. Les figures étant la langue de l'imagination et des passions, sont d'un grand usage au théâtre; mais elles exigent une grande finesse de goût et de discernement.

§. IV. Tropes. Les tropes sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément sa signification propre : il

y a donc autant de tropes, qu'il y a de manières différentes par lesquelles on donne à un terme une signification qui n'est pas précisément la sienne. *Aveugle*, dans le sens propre, signifie une personne qui est privée de l'usage de la vue. Si je me sers de ce mot pour marquer ceux qui ont été guéris de leur aveuglement, comme quand Jésus-Christ a dit *les aveugles voient;* alors *aveugles* n'est plus dans le sens propre : il est dans un sens divisé. Ce sens divisé est un trope, parce qu'alors *aveugles* signifie ceux qui ont été aveugles, et non pas ceux qui le sont.

§. V. MÉTAPHORE. La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification, qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit.

Un mot pris dans un sens métaphorique perd sa signification propre, et en prend une nouvelle, qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui compare; par exemple, quand on dit que le mensonge se pare souvent des couleurs de la vérité. Dans cette phrase, ce mot de *couleurs* n'a plus sa signification propre et primitive; il ne marque plus cette lumière modifiée qui nous fait voir les objets, ou blancs, ou rouges, ou jaunes, etc.: il signifie les dehors, les apparences, et cela par comparaison entre le sens propre de *couleurs*, et les dehors que prend un homme qui nous en impose sous le masque de la sincérité.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas

les comparaisons : pourquoi ? parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion ; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit. Une seule métaphore se présente naturellement à un esprit rempli de son objet ; mais deux ou trois métaphores accumulées sentent le rhéteur : c'est une règle de la vraie éloquence, qu'une seule métaphore convient à la passion.

Mais toute métaphore qui ne forme point une image vraie et sensible, est mauvaise ; cette règle ne souffre point d'exception.

§. VI. ALLÉGORIE ; figure de rhétorique. L'allégorie n'est autre chose qu'une métaphore continuée, qui sert de comparaison pour donner à entendre une chose qu'on n'exprime point.

On sent combien cette figure est froide au théâtre, où les acteurs doivent presque toujours être dans une situation violente qui ne leur permet que des métaphores vives et rapides. On trouve ce défaut dans plusieurs des dernières pièces de Corneille.

§. VII. ALLUSION. Ce mot vient du verbe latin *alludere*, qui signifie *jouer*. Les allusions sont froides au théâtre, parce qu'elles ne peuvent guères être liées au nœud de la pièce : ce n'est que de la conversation, ce n'est que de l'esprit, et toute beauté étrangère est un défaut.

Il était ordinaire, avant Corneille, de trouver dans les pièces de théâtres des allusions à la fable et à l'histoire.

Cependant un auteur intelligent peut quelquefois faire entrer dans la comédie des traits que le spectateur s'applique ; il peut y rappeler des ridicules

en vogue, des vices dominans, des événemens publics : mais que ce soit comme sans y penser. Si l'on remarque son but, il le manque; il cesse de dialoguer, il prêche.

C'était un grand art de Molière. La dissertation du maître de langues, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, sur la manière de prononcer chaque lettre, était une allusion continuelle à un livre ridicule qui parut alors sur ce sujet.

Quand on fait de ces allusions, il faut que le comique puisse survivre au souvenir de la chose sur laquelle l'allusion portait, comme il est arrivé à ce trait comique du *Bourgeois Gentilhomme*, qui fait toujours rire, quoique personne ne songe au ridicule qui y a donné lieu.

Il y a encore une sorte d'allusions fréquentes dans les comédies; c'est lorsqu'un personnage rappelle, en riant un vers connu : ainsi plusieurs fats, dans les comédies, disent à leurs rivaux : Je vous laisse ;

Les amans malheureux cherchent la solitude.

Il faut tâcher, autant qu'il est possible, que l'allusion soit comique, comme ce que dit Cléon au sujet de Chloë :

Si je n'ai pas plus loin poussé cette conquête ;
La faute en est aux dieux qui la firent si bête.

par allusion à ce vers d'un opéra :

La faute en est aux dieux qui la firent si belle.

Ces allusions étant fréquentes dans la société, sont quelquefois très-agréables dans la comédie, qui est la peinture de la société.

§. VIII. Métonymie. Le mot de *métonymie* signifie transposition ou changement de nom, un nom pour un autre, le signe pour la chose signifiée.

Dans ma vieillesse languissante,
Le sceptre que je tiens pèse à ma main tremblante.

Le sceptre est le signe de l'empire, de la royauté.

§. IX. Antithèse; figure de rhétorique qui consiste à opposer des pensées les unes aux autres pour leur donner plus de jour. Cette figure est ordinairement l'opposé du tragique: elle dégrade la noblesse d'un rôle et affaiblit le sentiment. On en voit un exemple dans ces vers du beau rôle de Cornélie. Elle parle à César:

Je t'avoûrai, pourtant, comme vraiment romaine,
Que pour toi mon estime est égale à ma haine;
Que l'une et l'autre est juste, et montre le pouvoir,
L'une de ma vertu, l'autre de mon devoir;
Que l'une est généreuse, et l'autre intéressée;
Et que dans mon esprit, l'une et l'autre est forcée.

On voit par ce morceau combien l'antithèse peut gâter une idée qui aurait été sublime si elle eût été rendue simplement.

Dans le comique, l'antithèse est moins déplacée; elle entre naturellement dans les portraits, dans les peintures vives, dans les reparties, etc. C'est que la comédie admet les contrastes marqués dans les mots comme dans les choses, et que la tragédie les exclut presque toujours dans les uns et dans les autres.

§. X. Comparaison. La comparaison est un rapport aperçu entre deux objets, et qui suppose du calme dans l'esprit de celui qui les rapproche. Cette

figure ne saurait par conséquent convenir à la tragédie ; les personnages ne doivent jamais être poëtes : la métaphore est toujours plus vraie, plus passionnée.

On ne trouve point de comparaisons dans Racine, et il n'y en a qu'une seule dans les bonnes pièces de Corneille. C'est Cléopâtre, dans *Rodogune*, qui compare les sermens qu'elle a faits dans le péril, aux vœux que l'on fait dans l'orage.

Semblables à ces vœux dans l'orage formés,
Qu'efface un prompt oubli quand les flots sont calmés.

Les comparaisons sont fréquentes dans les poëtes italiens; et chez les Anglais, on en trouve à la fin de presque tous les actes. Mais notre public, dit Voltaire, pense que dans une grande crise d'affaires, dans un conseil, dans une passion violente, dans un danger pressant, les princes, les ministres ne font point de comparaisons poétiques.

§. XI. SUSPENSION. On peut laisser une phrase suspendue, quand on craint de s'expliquer, quand on aurait trop de choses à dire, quand on fait entendre par ce qui suit, ce qu'on n'a pas voulu énoncer d'abord, et qu'on le fait plus fortement entendre que si on s'expliquait; comme dans *Britannicus :*

Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
Qui depuis... Rome alors estimait leurs vertus.

§. XII. RÉTICENCE. L'*aposiopèse* ou *réticence* est une espèce d'ellipse ou d'omission; elle se fait lorsque, venant tout d'un coup à changer de passion ou à la quitter entièrement, on coupe tellement son discours qu'à peine ceux qui écoutent peuvent-ils deviner ce que l'on voulait dire. La réticence est fort

ordinaire dans les menaces : *si je vous . . .*, etc.; *mais . . .*, etc. Cette figure est extrêmement théâtrale.

§. XIII. LITOTE. La *litote* ou *diminution* est un trope par lequel on se sert de mots qui à la lettre paraissent affaiblir une pensée dont les idées accessoires feront sentir toute la force. On dit le moins par modestie ou par égard; mais on sait bien que ce moins réveillera l'idée du plus. Quand Chimène dit à Rodrigue, *Va, je ne te hais point*; elle lui fait entendre bien plus que ces mots-là ne signifient dans leur sens propre.

§. XIV. RÉPÉTITION. La *répétition* est une figure fort ordinaire dans le discours de ceux qui parlent avec chaleur, et qui désirent avec passion qu'on reçoive les choses qu'ils veulent faire concevoir.

Elle se fait en deux manières, ou en répétant les mêmes mots, ou en répétant les mêmes choses en différens termes.

Les vers de David où il parle de l'assurance qu'il a dans les promesses que Dieu lui a faites de le secourir, serviront d'exemple de la première espèce de répétition.

Pour exemple de la seconde espèce, j'ai choisi ces vers de Saint Prosper, dans lesquels il exprime en différentes manières cette seule vérité, que nous ne faisons aucun bien que par le secours de la grâce divine. . .

Grand Dieu! quoi que t'oppose une erreur téméraire,
Si l'homme fait le bien, toi seul tu lui fais faire.
Ton esprit pénétrant dans les replis du cœur,
Pousse la volonté vers son divin moteur;

Ta bonté nous donnant ce que tu nous demandes,
Pour accomplir nos vœux, forme encor nos demandes:
Tu conserves tes dons par ton puissant secours;
Tu fais notre mérite, et l'augmentes toujours;
Et dans ce dernier prix, qui tout autre surpasse,
Couronnant nos travaux, tu couronnes ta grâce.

§. XV. PÉRIPHRASE. La *périphrase* ou *circonlocution* est un assemblage de mots qui expriment en plusieurs paroles ce qu'on aurait pu dire en moins, et souvent en un seul mot: par exemple, *le vainqueur de Darius*, au lieu de dire Alexandre, *l'astre du jour*, pour dire le soleil.

§. XVI. INTERROGATION; figure de style très-propre à peindre les divers mouvemens du cœur et à les rendre plus pathétiques. Elle consiste dans les fréquentes interrogations qu'on se fait à soi-même ou aux autres: elle se fait souvent par exclamation et n'en devient que plus vive et plus animée.

Cette figure est du plus grand usage au théâtre. Voyez Mithridate, quand il dit:

Elle me quitte! et moi, dans un lâche silence,
Je semble de sa fuite approuver l'insolence:
Peu s'en faut que mon cœur, penchant de son côté,
Ne me condamne encor de trop de cruauté!
Qui suis-je? est-ce Monime? et suis-je Mithridate?

Voyez Roxane, dans *Bajazet*, quand elle dit:

De tout ce que je vois que faut-il que je pense?
Tous deux à me tromper sont-ils d'intelligence?
Pourquoi ce changement, ce discours, ce départ?
N'ai-je pas même entr'eux surpris quelque regard?
Bajazet interdit! Atalide étonnée!
O ciel! à cet affront m'auriez-vous condamnée?

De mon aveugle amour seraient-ce là les fruits?
Tant de jours douloureux, tant d'inquiètes nuits,
Mes brigues, mes complots, ma trahison fatale!
N'aurais-je tout tenté que pour une rivale?

Voyez encore Phèdre quand elle s'écrie :

Que fais-je? où ma raison se va-t-elle égarer?
Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!
Mon époux est vivant! et moi je brûle encore!
Pour qui? quel est le cœur où prétendent mes vœux?
Chaque mot, sur mon front fait dresser mes cheveux.

§. XVII. IRONIE; figure dont Corneille a fait un fréquent usage. Racine l'emploie aussi dans ses premières pièces; il la met quelquefois dans la bouche d'Hermione: mais dans ses autres tragédies, il ne se sert plus guères de cette figure.

Remarquez en général, dit Voltaire, que l'ironie ne convient point aux passions; elle ne peut aller au cœur.

Il y a une autre espèce d'ironie qui est un retour sur soi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'est ainsi qu'Oreste dit dans l'*Andromaque :*

Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance!

C'est ainsi que Gatimozin disait au milieu des flammes : *Et moi suis-je sur un lit de roses?*

Cette figure est très-noble et très-tragique dans Oreste, et dans Gatimozin elle est sublime.

§. XVIII. PROSOPOPÉE. Quand une passion est violente, elle rend insensés en quelque façon ceux qu'elle possède. Pour lors on s'entretient avec les

morts et avec les rochers comme avec des personnes vivantes : on les fait parler comme s'ils étaient animés.

C'est de là que cette figure s'appelle prosopopée, parce qu'on fait une personne de ce qui n'en est pas une, comme dans l'exemple suivant : un étranger ayant été accusé d'homicide, parce qu'on le trouva seul enterrant un homme mort ; ce que la charité lui avait fait faire : « Juste Dieu, dit-il, protecteur » des innocens, permettez que l'ordre de la nature » soit troublé pour un moment, et que ce cadavre » déliant sa langue reprenne l'usage de la parole. Il » me semble que Dieu accorde ce miracle à mes » prières. Ne l'entendez-vous pas, messieurs, comme » il publie mon innocence et déclare les auteurs de » sa mort ? Si c'est un juste ressentiment, ajoute-t-il, con- » tre celui qui m'a mis dans le tombeau, qui vous anime, » tournez votre colère contre ce calomniateur qui triom- » phe maintenant dans une assurance entière, après » avoir chargé cet innocent du poids de son crime. »

§. XIX. CONTRASTE. Le *contraste* en peinture consiste dans une position variée des objets présentés sous des formes agréables à la vue.

En poésie dramatique, il consiste dans l'opposition d'un ou de plusieurs personnages, dont l'un fait sortir l'autre, ou qui se font valoir mutuellement.

Homère a bien connu l'art des contrastes ; et les tragiques grecs l'ont quelquefois imité avec succès. OEschyle et Euripide contrastent peu ; Sophocle contraste plus souvent.

Dans le *Philoctète*, la pitié généreuse du jeune Néoptolème pour un héros malheureux, contraste avec la politique dure et artificieuse d'Ulysse.

Dans *Électre*, la modération de Chrysosthémis contraste avec l'audace et l'emportement d'Électre. Voltaire et Crébillon ont conservé cette opposition, l'un dans son Oreste, l'autre dans son Électre.

La tragédie exige une grande variété dans les caractères; mais peut-être ne faut-il pas y prodiguer les contrastes. On en trouve peu dans Corneille; Racine n'en a guères que deux qui soient très-frappans : celui de Burrhus et de Narcisse dans *Britannicus*, et celui d'Abner et de Mathan dans *Athalie*.

Le plus grand contraste, dit Fontenelle, est entre les deux espèces opposées, comme d'un ambitieux à un amant, d'un tyran à un héros.

Mais on peut aussi dans la même espèce en trouver un très-agréable : c'est ainsi qu'Horace et Curiace, tous deux vertueux, tous deux possédés de l'amour de la patrie, ne se ressemblent point dans les sentimens mêmes qui leur sont communs; l'un a une férocité noble, l'autre quelque chose de plus tendre et de plus humain. Cet éloge que Fontenelle donne à Corneille à l'exclusion de Racine, appartient à ce dernier autant qu'à son rival : cet art des contrastes qu'il loue dans Corneille, n'est autre chose que l'art de varier les caractères; et en ce sens, il est commun à l'un et à l'autre, et il y a peu de leurs pièces où on ne le trouve.

Un beau contraste est celui qui réside dans le plan même d'un ouvrage; ainsi Voltaire s'est proposé d'opposer, dans *Alzire*, le véritable esprit de la religion aux vertus de la nature, et de faire voir combien le premier l'emporte sur l'autre.

Un superbe contraste est celui qui oppose les mœurs

d'une nation à celles d'une autre : c'est ainsi que dans *Tancrède*, l'auteur oppose les mœurs des chevaliers aux mœurs des Arabes, dont il ramène le souvenir autant qu'il lui a été possible.

Dans l'*Orphelin de la Chine*, Voltaire a voulu opposer les mœurs d'un peuple qui ne connaît que la force, aux mœurs d'un empire fondé sur la sagesse; et il fait voir en même temps la supériorité de ce dernier peuple sur son vainqueur.

Enfin le contraste le plus dramatique c'est celui du caractère avec la situation. Un père va immoler sa fille; faites-en un monarque ambitieux, mais un père tendre : si vous en faites un père dénaturé, le sacrifice arrachera moins de larmes.

Voyez dans *Électre* l'effet que produit le contraste du caractère avec la situation : c'est Électre forcée de demander à son tyran la grâce de son frère; elle s'écrie :

Quel affront pour Oreste, et quel excès de honte!
Elle me fait horreur. Eh bien! je la surmonte.
Hé bien! j'ai donc connu la bassesse et l'effroi!
Je fais ce que jamais je n'aurais fait pour moi.
(*sans se mettre à genoux*.)
Cruel! si ton courroux peut épargner mon frère,
Je ne peux oublier le meurtre de mon père;
Mais je pourrais du moins, muette à ton aspect,
Me contraindre au silence et peut-être au respect.
Que je demeure esclave, et que mon frère vive.

Dans *Brutus*, le caractère du jeune Titus est l'amour de la patrie, le respect pour son père, la générosité, etc.; entraîné à la fois par plusieurs passions, il vient de promettre à l'ambassadeur de Tarquin de

trahir Rome ; c'est dans ce moment que Brutus arrivé et dit à son fils :

Viens, Rome est en danger : c'est en toi que j'espère.
Par un avis secret le sénat est instruit,
Qu'on doit attaquer Rome au milieu de la nuit :
J'ai brigué pour mon sang, pour le héros que j'aime,
L'honneur de commander dans ce péril extrême.
Le sénat te l'accorde : arme-toi, mon cher fils ;
Une seconde fois, va sauver ton pays, etc.

La comédie fait un plus grand usage des contrastes que la tragédie. Les anciens semblent toutefois les avoir peu cherchés ; Aristophane n'en a presque point ; on en trouve très-peu dans Plaute : Térence en a davantage ; le plus frappant de tous est celui de Micion et de Déméa dans les *Adelphes*. Il est très-fréquent chez les modernes, et peut-être en ont-ils abusé.

Le contraste manié avec art sera toujours un des plus grands moyens de la comédie, puisque tous les auteurs, et Molière à leur tête, en ont fait usage, et presque toujours avec succès.

Le contraste du caractère avec la situation est encore ici d'une nécessité indispensable ; le misanthrope est amoureux d'une coquette, Harpagon d'une fille pauvre.

Le glorieux est le fils d'un gentilhomme pauvre ; il se jette aux pieds de son père, il le supplie à genoux de n'en rien dire : le père répond :

J'entends : la vanité me déclare à genoux
Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous.

Voilà un des plus beaux contrastes du caractère et de la situation dans la comédie.

L'avare de Molière est un contraste continuel du caractère avec la situation; ses autres ouvrages en sont remplis.

§. XX. DÉCLAMATION; c'est le nom qu'on donne à des pensées gigantesques, à des sentimens faux ou exagérés, à des lieux communs inutiles, enfin à tout ce qu'Horace appelle *ambitiosa ornamenta*, à tous les discours qui ne sont point dans la situation du personnage que l'auteur fait parler. Les déclamations sont trop communes au théâtre, pour qu'il soit nécessaire d'en donner ici des exemples.

§. XXI. EXCLAMATION. L'*exclamation* est l'expression naturelle d'une ame qui se sent pénétrée de joie ou de douleur, de surprise et de crainte; elle fait un bon effet au milieu d'un discours qu'elle interrompt d'une manière qui touche l'auditeur.

Ainsi Cornélie, entendant vanter les regrets de César à la vue de l'urne où étaient renfermées les cendres de Pompée, s'écrie:

O soupirs! ô respect! oh qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi quand il n'est plus à craindre!

CHAPITRE V.

§. 1.er POÉTIQUE. L'art poétique peut être défini, un recueil de préceptes pour imiter la nature d'une manière qui plaise à ceux pour qui on fait cette imitation.

Or, pour plaire dans les ouvrages d'imitation, il faut, 1.° faire un certain choix des objets qu'on veut imiter; 2.° les imiter parfaitement; 3.° donner à l'expression par laquelle on fait l'imitation, toute la

perfection qu'elle peut recevoir. Cette expression se fait par les mots dans la poésie; donc les mots doivent y avoir toute la perfection possible : c'est à ces trois objets que se rapportent les règles de la poétique d'Horace. . . . . .

De ces trois points, les deux premiers sont communs à tous les arts imitateurs : par conséquent, ce qu'Horace en dira peut convenir exactement à la musique, à la danse, à la peinture; et même, jusqu'à un certain point, à l'éloquence et à l'architecture, puisqu'elles empruntent quelque chose des beaux arts.

Quant au troisième article, si l'on considère les règles détaillées, elles conviennent à la poésie seule; de même que les règles du coloris ne conviennent qu'à la peinture, celles de l'intonation qu'à la musique, celles du geste qu'à la danse : cependant les règles générales, les principes fondamentaux de l'expression, sont encore les mêmes. . . . . .

Il faut que tous les arts, quelque moyen qu'ils emploient, s'expriment avec justesse, clarté, aisance, décence. Ainsi les préceptes généraux de l'élocution poétique sont les mêmes pour la musique, pour la peinture et pour la danse : il n'y a de différence que dans ce qui tient essentiellement aux mots, aux tons, aux gestes, aux couleurs.

Voilà quelle est l'étendue de l'art poétique, et surtout de celui d'Horace, parce que l'auteur s'élève souvent jusqu'aux principes pour donner à ses lecteurs une lumière plus vive, plus sûre, et leur montrer plus de choses à la fois, s'ils ont assez d'esprit pour les bien comprendre.

Les poétiques les plus célèbres que nous ayons, sont celles d'Aristote, d'Horace, de Quintilien, de Boileau, de Voltaire : il y a aussi quelques excellens traités sur tous les différens genres de poésie, soit parmi les anciens, soit parmi les modernes.

§. II. VERS. C'est par l'heureux choix des mots, et par la métrique, que la poésie réussit : les pensées les plus sublimes ne sont rien si elles sont mal exprimées.

Si on examinait tous les vers, on en trouverait beaucoup plus qui ne peine, de défectueux et chargés de mots impropres. Il n'y a de beau que le vrai exprimé clairement.

Que le lecteur applique cette remarque aux vers qui lui coûtent de la peine, qu'il tourne les vers en prose; qu'il voie si les paroles de cette prose sont précises, si le sens est clair, s'il est vrai, s'il n'y a rien de trop ni de trop peu; et qu'il soit sûr que tout vers qui n'a pas la netteté et la précision de la prose la plus exacte, ne vaut rien. Les vers, pour être bons, doivent avoir tout le mérite d'une prose parfaite, en s'élevant au-dessus d'elle par le rhythme, la cadence, la mélodie, et par la sage hardiesse des figures.

Les vers faibles ne sont pas ceux qui pèchent contre les règles, mais contre le génie, ceux qui, dans leur mécanique, sont sans variété, sans choix de termes, sans heureuses inversions; et qui, dans leur poésie, conservent trop la simplicité de la prose.

On ne peut mieux sentir cette différence qu'en comparant les endroits que Racine et Campistron, son imitateur, ont traités.

Des vers peuvent avoir de la force et manquer de

toutes les autres beautés de force d'un vers dans notre langue consiste principalement à dire quelque chose dans chaque hémistiche.

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.
L'éternité est son nom, le monde est son ouvrage.

Ces deux vers (déjà cités), pleins de force et d'élégance, sont le meilleur modèle de la poésie.

On est quelquefois étonné que les mêmes vers, le même hémistiche, fassent un très-grand effet dans un endroit et soient à peine remarqués dans un autre; la situation en est cause : aussi on appelle vers de situation ceux qui par eux-mêmes n'ayant rien de sublime, le deviennent par les circonstances où ils sont placés.

L'usage est d'écrire les tragédies en vers alexandrins, mêlés alternativement de deux rimes masculines et de deux féminines. L'arrangement même de ces rimes peut être varié, comme Voltaire l'a fait dans son *Tancrède*.

Les vers même irréguliers, c'est-à-dire composés tantôt de douze, de dix, de huit ou de moins de syllabes, pourraient, à la rigueur, entrer dans la tragédie : nous en avons quelques exemples dans Corneille, et dans Racine. Ce dernier fait tenir un monologue assez long à Antigone, en vers irréguliers, dans *les Frères ennemis* :

A quoi te résous-tu, princesse infortunée?
Ta mère vient de mourir dans tes bras;
Ne saurais-tu suivre ses pas,
Et finir, en mourant, ta triste destinée? etc.

Mais ces exemples n'ont pas prévalu, et les vers

irréguliers conviennent mieux au drame lyrique, où ils sont indispensables pour la musique.

Quant à la comédie, les Ménandre et les Térence ont écrit leurs drames en vers; c'est un mérite de plus, et ce n'est guères que par impuissance de mieux faire, ou par paresse et par envie de faire vite, que les modernes ont écrit des comédies en prose. L'*Avare* que Molière n'eut pas le temps de versifier, détermina plusieurs auteurs à faire leurs comédies de la même façon.

Bien des gens prétendent que la prose est plus naturelle et sert mieux le comique; mais il paraît incontestable que les vers y feront toujours un tout autre effet. Le *Misantrope* et le *Tartuffe* perdraient bien de leur force et de leur énergie, s'ils étaient en prose.

La prose est assez convenable dans les farces.

§. III. VERSIFICATION. Rimons sans superstition et sans négligence; faisons sentir le repos du vers; évitons les articulations difficiles, et n'enjambons point: nous voilà irrépréhensibles en tant que versificateurs; et les autres reproches ne pourront plus tomber que sur le discours même.

Il se présente quelques réflexions à faire sur la versification en tant que discours.

1.° Elle doit être pure: j'entends que la langue y doit être exactement observée, pour l'emploi des termes, pour l'alliance des expressions, pour la construction des phrases.

La contrainte a souvent coûté là-dessus des fautes aux plus habiles; et à l'égard des expressions, la difficulté leur en fait pardonner quelques-unes. Celles qui sont échappées le plus souvent aux bons écri-

raine qui bientôt passe en privilèges pour leurs successeurs; d'abord sous le nom de licences, ensuite comme élégance même.

La pureté consiste aujourd'hui à n'user que de ces irrégularités passées en usage, et à ne pas en hasarder de nouvelles, ou à le faire si adroitement qu'on ne l'aperçoive presque pas. En ce cas, on enrichit la langue des vers, et deux ou trois bons poëtes, pour leur commodité, n'auront pas plutôt adopté ces audaces, que, d'exemple en exemple, elles acquerront non-seulement de l'autorité, mais encore de la noblesse et de l'agrément. On applaudit aujourd'hui à telle hardiesse qui, dans sa nouveauté, pouvait à peine obtenir grâce.

2.° La versification doit être claire; et pour cela il faut éviter les transpositions violentes, parce que l'esprit, dérouté par le nouvel arrangement des mots, a peine à les établir dans leur ordre naturel: les équivoques, parce qu'offrant tout à la fois deux sens à l'esprit, il perd du temps à chercher le véritable: les entassemens d'idées, parce qu'il y a du travail à les rassembler et à en discerner les rapports: la profusion des figures et la suppression de mots qu'on laisse sous-entendre, parce que l'esprit n'apprécie pas bien ensemble un grand nombre de métaphores, et qu'il ne supplée pas toujours ce qu'on supprime.

3.° La versification doit être noble, et cette noblesse dépend en même temps de la pensée et de l'expression.

Quoiqu'à parler exactement les pensées écrites ne soient pas différentes des expressions, puisque les unes étant les signes des autres, les expressions ne

peuvent renfermer que les choses qu'elles signifient; il est pourtant vrai que la pensée peut être noble, sans que l'expression le soit : et voici pourquoi. Il y a dans une même langue deux ordres différens de tours et d'expressions, qui caractérisent les grands et le peuple ; les uns exprimeront au fond la même chose que les autres, sans employer précisément les mêmes termes : ainsi, outre l'idée principale qu'un tour ou qu'un mot présente, il réveille encore l'idée accessoire de l'éducation et du rang de celui qui parle.

La noblesse du style consiste donc dans la tragédie, où l'on fait parler des princes et des rois, à n'user que de cette élégance qui leur est familière, et même à l'employer plus continuement qu'ils ne le font dans la nature, parce qu'on les représente au théâtre dans leur plus grande décence.

4.° La versification doit être convenable : j'entends qu'elle doit être d'un ton qui répond à la matière, aux caractères des personnages et aux situations ; et de là naissent plusieurs différences qu'on appelle différences de style, et que je croirais mieux nommer différences de sentimens et d'idées, comme le sublime, l'héroïque, le pathétique, le simple.

La convenance générale, et qui renferme toutes celles dont je viens de parler, c'est d'être naturel ; je veux dire de ne faire tenir aux personnages que des discours tels que la nature les inspirerait à des hommes qui seraient dans la situation et agités des passions qu'on représente.

§. IV. RIME. Malgré toutes nos réflexions et toutes nos plaintes contre la rime, nous ne pouvons jamais

en secouer le joug ; elle est essentielle à la poésie française.

Notre langue ne comporte point d'inversions ; nos vers ne souffrent point d'enjambement ; nos syllabes ne peuvent produire une harmonie sensible par leurs mesures longues ou brèves ; nos césures et un certain nombre de pieds ne suffiraient pas pour distinguer la prose d'avec la versification : la rime est donc nécessaire aux vers français.

De plus, tant de grands maîtres qui ont fait des vers rimés, tels que les Corneille, les Racine, les Despréaux, ont tellement accoutumé nos oreilles à cette harmonie, que nous n'en pourrions pas supporter d'autre ; et, je le répète encore, quiconque voudrait se délivrer d'un fardeau qu'a porté le grand Corneille, serait regardé, avec raison, non pas comme un génie hardi qui s'ouvre une route nouvelle, mais comme un homme très-faible, qui ne peut se soutenir dans l'ancienne carrière.

On a tenté de nous donner des tragédies en prose ; mais je ne crois pas que cette entreprise puisse désormais réussir : qui a le plus ne saurait se contenter du moins.

On sera toujours mal reçu à dire au public : Je viens diminuer votre plaisir. Si, au milieu des tableaux de Rubens ou de Paul Véronèse, quelqu'un venait placer ses dessins au crayon, n'aurait-il pas tort de s'égaler à ces peintres ? On est accoutumé dans les fêtes à des danses et à des chants ; serait-ce assez de marcher et de parler, sous prétexte qu'on marcherait et qu'on parlerait bien, et que cela serait plus aisé et plus naturel ? Il y a grande apparence qu'il

faudra toujours des vers sur tous les théâtres tragiques, et des rimes sur le nôtre.

Cependant tous les peuples de la terre, excepté les anciens Romains et les Grecs, ont rimé et riment encore. Le retour des mêmes sons est si naturel à l'homme, qu'on a trouvé la rime établie chez les sauvages, comme elle l'est à Rome, à Paris, à Londres et à Madrid. Il y a dans Montaigne une chanson en rimes américaines, traduite en français. On trouve dans le Spectateur d'Addisson une traduction d'une ode laponne rimée, qui est pleine de sentiment.

§. v. Coupe de vers. La différence dans la coupe des vers sert non-seulement à rompre la monotonie de la versification et de la rime, mais à exprimer une passion ou un mouvement de l'âme avec plus de force. Dans la tragédie d'*Ariane*, cette princesse vient d'ordonner à Thésée de la quitter; Thésée sort, et Ariane dit à sa confidente :

As-tu vu quelle joie a paru dans ses yeux?
Combien il a paru satisfait de ma haine?
Que de mépris!

Cette réserve, dit Voltaire, interrompue au second pied, c'est-à-dire au bout de quatre syllabes, fait un effet charmant sur l'oreille et sur le cœur. Ces finesses de l'art furent introduites par Racine, et ne sont senties que des connaisseurs.

Lorsqu'Agrippine, dans *Britannicus*, rappelle à Néron tous ses bienfaits, tous les soins qu'elle s'est donnés pour lui, le choix qu'elle a fait de ses gouverneurs :

J'appelai de l'exil; je tirai de l'armée,
Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
Qui depuis, Rome alors admirait leurs vertus.

Cette césure au milieu du second pied, peint mieux l'indignation d'Agrippine contre Burrhus et Sénèque, que si elle ne se fût interrompue qu'à l'hémistiche.

De même dans *Zaïre*, lorsqu'Orosmane refuse Zaïre à Nérestan et le rançonne, il lui dit :

Pour Zaïre, crois-moi, sans que ton cœur s'offense,
Elle n'est pas d'un prix qui soit en ta puissance;
Tes chevaliers français et tous leurs souverains
S'uniraient vainement pour l'ôter de mes mains.
Tu peux partir.

Cette coupe de vers peint mieux que toute autre la fierté et l'impatience d'Orosmane; aussi l'acteur jette-t-il toujours ces mots rapidement : ce sont ces attentions qui donnent la vie au style.

§. VI. VERS BLANCS. Les vers blancs ou non rimés, dit Voltaire, ne coûtent que la peine de les dicter: cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. Si on s'avise de faire des tragédies en vers blancs, et de les jouer sur notre théâtre, la tragédie est perdue: dès que vous ôtez la difficulté, vous ôtez le mérite.

§. VII. STROPHE est une stance, ou un certain nombre de vers, qui renferme un sens complet, et qui est suivie d'une autre de la même mesure et du même nombre de vers, dans la même disposition, qu'on appelle antistrophe.

La strophe est dans les odes ce que le couplet est dans les chansons, et la stance dans les poëmes épiques. Ce mot vient du grec στρέφω, qui est formé de, *je tourne*, parce qu'après la strophe finie, la même mesure revient encore; ou plutôt, ce terme se rapporte principalement à la musique et à la danse, parce que le chœur et les danseurs qui, chez les an-

ciens, marchaient en cadence autour de l'autel pendant qu'on chantait les odes ou hymnes en l'honneur des dieux, tournant à gauche tandis qu'on chantait la strophe, et à droite lorsqu'on chantait l'antistrophe.

Dans notre poésie lyrique une strophe ne saurait être moindre que de quatre vers ni en contenir plus de dix; et la première strophe est toujours de règle aux autres strophes de la même ode, soit pour le nombre, soit pour la mesure des vers et pour l'arrangement des rimes.

§. VIII. ANTISTROPHE. Ce mot est composé de la préposition ἀντι, qui marque opposition ou alternative, et de στροφὴ, conversion. Ainsi strophe signifie stance ou vers que le chœur chantait en se tournant à droite du côté des spectateurs, et l'antistrophe était la stance suivante que le même chœur chantait en se tournant à gauche.

§. IX. ENVOI. Ronsard avait mis les stances à la mode : Corneille, qui les employa, les condamne lui-même dans ses Réflexions sur la tragédie.

Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs, entre les scènes, sur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent. Il me semble que c'était l'enfance de l'art : il était bien plus aisé d'insérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix scènes qui composaient une tragédie, que de trouver dans son sujet même de quoi animer sans cesse le théâtre, et de soutenir une longue intrigue toujours intéressante.

Lorsque notre théâtre commença à sortir de la barbarie, et de l'asservissement aux usages anciens,

pire encore que la barbarie, on substitua aux odes des chœurs qu'on voit dans Garnier, dans Jodelle et dans Baïf, des stances que les personnages récitaient. Cette mode a duré cent années.

Le dernier exemple que nous ayons des stances, est dans la *Thébaïde*. Racine se corrigea bientôt de ce défaut : il sentit que cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle, que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu, qu'ils devenaient poètes mal à propos.

On a donc banni les stances du théâtre : on a pensé que les personnages qui parlent en vers d'une mesure déterminée, ne devaient jamais changer cette mesure, parce que s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose ; et, le vers de six pieds étant substitué à la prose, le personnage ne doit pas s'écarter du langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poète qui parle.

TAYLOR INSTITUTION
25 559 058
OF OXFORD
LIBRARY

LIVRE V.

SPECTACLES SCÉNIQUES.

CHAPITRE I.er

§. I.er TRAGÉDIE : poëme dramatique, qui a pour objet d'exciter dans l'ame des spectateurs la pitié ou la terreur, et même ces deux passions ensemble, par le récit de quelque illustre infortune mise en action.

On connaît mieux en France que partout ailleurs les beautés réelles de la tragédie, si toutefois les arts n'ont pas des beautés relatives et propres au goût et aux mœurs de chaque nation. Etienne Jodelle fut le premier qui composa des tragédies françaises; il en fit deux (vers 1550), savoir, Cléopâtre et Didon.

La *Sophonisbe* de Mairet, en 1629, soutint la majesté de la scène française; Rotrou se distingua aussi par les tragédies d'*Antigone*, en 1638, et de *Cosroës*, en 1648. Enfin, les Corneilles, et après eux Racine, Voltaire, Crébillon, et plusieurs de nos tragiques modernes, ont porté ce poëme à son plus haut point de splendeur et de perfection.

Les Grecs puisaient les sujets de tragédie dans l'histoire de leur pays, et jamais au dehors; mais notre théâtre a recours, moins à l'histoire de la France, qu'à celle des autres nations.

La véritable tragédie est (dit Voltaire) l'école de la vertu : et la seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve, dans la tragédie, toute en action ; c'est qu'elle y est intéressante, et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre et pour bénir le ciel, et qui par cette raison fut appelé le langage des dieux.

Un jeune homme sensible, sans aucune connaissance, sera ému à la première représentation qu'il verra d'une belle tragédie ; mais il n'y démêlera ni la variété des unités, ni cet art délicat par lequel aucun personnage n'entre ni ne sort sans raison, ni cet art encore plus grand qui concentre des intérêts divers dans un seul, ni enfin les autres difficultés surmontées. Ce n'est qu'avec l'habitude et des réflexions qu'il parviendra à sentir tout d'un coup, avec plaisir, ce qu'il ne démêlait pas auparavant. Le goût se forme insensiblement dans une nation qui n'en avait pas, parce qu'on y prend peu-à-peu l'esprit des bons artistes.

Quant au style, où il y a grande apparence (dit encore Voltaire) qu'il faudra toujours des vers sur tous les théâtres tragiques ; et de plus toujours des rimes sur le nôtre : c'est même à cette contrainte de la rime, et à cette sévérité extrême de notre versification, que nous devons les excellens ouvrages que nous avons dans notre langue. Nous voulons que la rime ne coûte jamais rien aux pensées, qu'elle ne soit ni triviale ni trop recherchée ; nous exigeons rigoureusement dans un vers la même pureté, la même exactitude que dans la prose ; nous ne permettons pas la

moindre licence; nous demandons qu'un auteur porte sans discontinuer toutes ses chaînes, et cependant qu'il paraisse toujours libre; et nous ne reconnaissons pour poëtes que ceux qui ont rempli toutes ces conditions.

§. II. Le Tragique est ce qui forme l'essence de la tragédie: il contient le terrible et le pitoyable, ou, si l'on veut, la terreur et la pitié.

La terreur est un sentiment vif de sa propre faiblesse, à la vue d'un grand danger: elle est entre la crainte et le désespoir. La crainte nous laisse encore entrevoir, au moins confusément, des moyens d'échapper au danger. Le désespoir nous précipite dans le danger même: la terreur, au contraire affaisse l'ame, l'abat, l'anéantit en quelque sorte, et lui ôte l'usage de toutes les facultés; elle ne peut ni fuir le danger, ni s'y précipiter.

Or c'est ce sentiment que produit, dans Sophocle, le malheur d'OEdipe: on y voit un homme né sous une étoile malheureuse, poursuivi constamment par son destin, et conduit au plus grand des malheurs par des succès apparens. Ce n'est point là (quoiqu'en ait dit un de nos beaux esprits), un coup de foudre qui fait horreur; ce sont des malheurs de l'humanité qui nous effraient.

Quel est l'homme malheureux qui n'attribue au moins une partie de son malheur à une étoile funeste? Nous sentons tous que nous ne sommes pas les maîtres de notre sort; que c'est un être suprême qui nous guide, qui nous emporte quelquefois: et le tableau d'OEdipe n'est qu'un assemblage de malheurs dont la plupart des hommes ont éprouvé au moins quelque partie ou quelque degré.

Ainsi, en voyant ce prince, l'homme faible, l'homme

ignorant l'avenir, l'homme sentant l'empire de la divinité sur lui, craint, tremble pour lui-même et pleure pour OEdipe. C'est l'autre partie du tragique, la *pitié*, qui accompagne nécessairement la terreur, quand celle-ci est causée en nous par le malheur d'autrui.

Nous ne sommes effrayés des malheurs d'autrui, que parce que nous voyons une certaine parité entre le malheureux et nous; c'est la même nature qui souffre et dans l'acteur et dans le spectateur.

L'action d'OEdipe étant terrible, elle est en même temps pitoyable; par conséquent elle est tragique. Et à quel degré l'est-elle? Cet homme a commis les plus noirs forfaits, tué son père, épousé sa mère; ses enfans sont ses frères; il l'apprend, il en est convaincu dans le temps de sa plus grande sécurité; sa femme, qui est en même temps sa mère, s'étrangle; il se crève les yeux dans son désespoir: il n'y a pas d'action possible qui renferme plus de douleur et de pitié.

Le premier acte expose le sujet; le second fait naître l'inquiétude; dans le troisième l'inquiétude augmente; le quatrième est terrible. « Me voilà prêt à « dire ce qu'il y a de plus affreux, et moi à l'en« tendre. » Le cinquième est tout rempli de larmes.

Partout où le tragique ne domine pas, il n'y a point de tragédie. Le vrai tragique règne lorsqu'un homme vertueux, ou du moins plus vertueux que vicieux, est victime de son devoir, comme le sont les Curiaces; ou de sa propre faiblesse, comme Ariane et Phèdre; ou de la faiblesse d'un autre homme, comme Polieucte; ou de la prévention d'un père, comme Hippolyte; ou de l'emportement passager d'un frère, comme Camille. Qu'il soit précipité par un malheur qu'il

n'a pu éviter, comme Andromaque, ou par une sorte de fatalité à laquelle tous les hommes sont sujets, comme Œdipe; voilà le vrai tragique; voilà ce qui nous trouble jusqu'au fond de l'ame, et nous fait pleurer.

Qu'on y joigne l'atrocité de l'action avec l'éclat de la grandeur ou l'élévation des personnages; l'action est héroïque en même temps et tragique, et produit en nous une compassion mêlée de terreur, parce que nous voyons des hommes, et des hommes plus grands, plus puissans, plus parfaits que nous, écrasés par les malheurs de l'humanité.

Nous avons le plaisir de l'émotion, et d'une émotion qui ne va point jusqu'à la douleur (la douleur est le sentiment de la personne qui souffre), mais qui reste au point où elle doit être un plaisir.

Il n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang répandu, pour exciter le sentiment tragique. Ariane abandonnée par Thésée dans l'île de Naxe; Philoctète, dans celle de Lemnos, sont dans des situations tragiques, parce qu'elles sont aussi cruelles que la mort même: elles en présentent même une idée funeste, où l'on voit la douleur, le désespoir, l'abattement, enfin tous les maux du cœur humain.

Mais la punition d'un oppresseur n'opère point le tragique; Mithridate tué ne me cause pas de pitié, non plus qu'Athalie et Aman, ni Pyrrhus. De même les situations de Monime, de Joad, d'Esther, d'Andromaque, ne me causent point de terreur. Ces situations sont très-touchantes; elles serrent le cœur, troublent l'ame à un certain point: mais elles ne vont pas jusqu'au but. Si nous les prenons pour du tragique, c'est parce qu'on les a données pour telles, que

nous sommes accoutumés à nous en tenir à quelque ressemblance, et qu'enfin quand il s'agit de plaisir, nous ne croyons pas toujours nécessaire de calculer exactement ce qu'on pourrait nous donner.

Où sont donc les dénouemens vraiment tragiques? Phèdre et Hippolyte, les Frères ennemis, Britannicus, OEdipe, Polieucte, les Horaces; en voilà des exemples. Le héros pour qui le spectateur s'intéresse, tombe dans un malheur atroce, effrayant: on sent avec lui les malheurs de l'humanité; on est pénétré, on souffre autant que lui.

Aristote se plaignait de la mollesse des spectateurs Athéniens, qui craignaient la douleur tragique: pour leur épargner des larmes, les poëtes prirent le parti de tirer du danger le héros aimé. Nous ne sommes pas moins timides sur cet article que les Athéniens. Nous avons si peur de la douleur, que nous en craignons même l'ombre et l'image, quand elle a un peu de corps: c'est ce qui amollit, abâtardit le tragique parmi nous.

On sent l'effet de cette altération, quand on compare l'impression que fait Polieucte avec celle d'Athalie. Elles sont touchantes toutes deux: mais dans l'une l'ame est plongée, noyée dans une tristesse délicieuse; dans l'autre, après quelques inquiétudes, quelques momens d'alarmes, l'ame est soulevée par une joie qui s'évapore et se perd dans l'instant.

§. III. TERREUR; grand effroi causé par la présence ou par le récit de quelque terrible catastrophe.

Il paraît assez difficile de définir la terreur; elle semble pourtant consister dans la totalité des incidens qui, en produisant chacun leur effet et menant insensible-

ment l'action à sa fin, opèrent sur nous cette appréhension salutaire, qui met un frein à nos passions, d'après le triste exemple d'autrui, et nous empêche par là de tomber dans les malheurs dont la représentation nous arrache des larmes.

En nous conduisant de la compassion à la crainte, elle trouve un moyen d'intéresser notre amour-propre par un sentiment d'autant plus vif du contre-coup, que l'art de la poésie ferme nos yeux sur une surprise aussi avantageuse, et fait à l'humanité plus d'honneur qu'elle ne mérite.

On ne peut trop appuyer sur les beautés de ce qu'on appelle terreur dans le tragique : c'est pourquoi nous ne pouvons manquer d'avoir une grande opinion de la tragédie des anciens. L'unique objet de leurs poètes était de produire la terreur et la pitié; ils chérissaient un sujet susceptible de ces deux passions, et le façonnaient par leur génie. Il semble même que rien n'était plus rare que de si beaux sujets, puisqu'ils ne les puisaient ordinairement que dans une ou deux familles de leurs rois.

Mais c'est triompher de l'art que de réussir en ce genre, et c'est ce qui fait la gloire de Crébillon sur le théâtre français.

Toute belle qu'est la description de l'enfer par Milton, bien des gens la trouvent faible auprès de cette scène de Hamlet, dans Shakespear, où le fantôme paraît : il est vrai que cette scène est le chef-d'œuvre du théâtre moderne dans le genre terrible; elle présente une grande variété d'objets diversifiés de cent façons différentes, toutes plus propres l'une que l'autre à remplir les spectateurs de terreur et d'ef-

nul. Il n'y a presque pas une de ces variations qui ne forme un tableau, et qui ne soit digne du pinceau d'un Caravage.

On a observé qu'il faut distinguer deux sortes de crainte ou de terreur, dans l'effet théâtral; l'une directe, et l'autre réfléchie.

La première est celle que nous éprouvons en voyant le héros dans le péril et la perplexité, et pour lequel nous frémissons. Antiochus tient au bord de ses lèvres la coupe empoisonnée; c'est pour lui que je tremble.

La seconde est celle que nous ressentons lorsque, par réflexion, nous craignons pour nous-mêmes le sort d'un autre. Orosmane, dans un moment de fureur et de jalousie, plonge le poignard dans le cœur de Zaïre qu'il adorait. Capables des mêmes passions et des mêmes transports, c'est pour nous-mêmes, c'est nous-mêmes que nous craignons à la vue de cet événement.

La terreur que la tragédie produit en nous, nous est donc quelquefois étrangère; et quelquefois elle nous est personnelle: l'une cesse avec le péril du personnage intéressant, ou se dissipe peu après; l'autre laisse une impression qui survit à l'illusion du spectacle.

Il semble que les anciens se soient plus attachés à exciter la terreur directe, que l'autre; et que leur but ait été même de guérir plutôt de la pitié et de la terreur qu'ils regardaient comme des faiblesses, que de donner des leçons de morale par leur moyen.

En effet, quelle terreur salutaire peut produire la

ment l'action à sa fin, opèrent sur nous cette appréhension salutaire, qui met un frein à nos passions, d'après le triste exemple d'autrui, et nous empêche par là de tomber dans les malheurs dont la représentation nous arrache des larmes.

En nous conduisant de la compassion à la crainte, elle trouve un moyen d'intéresser notre amour-propre par un sentiment d'autant plus vif du coup-de-coup, que l'art de la poésie ferme nos yeux sur une surprise aussi avantageuse, et fait à l'humanité plus d'honneur qu'elle ne mérite.

On ne peut trop appuyer sur les beautés de ce qu'on appelle terreur dans le tragique : c'est pourquoi nous ne pouvons manquer d'avoir une grande opinion de la tragédie des anciens. L'unique objet de leurs poètes était de produire la terreur et la pitié; ils chérissaient un sujet susceptible de ces deux passions, et le façonnaient par leur génie. Il semble même que rien n'était plus rare que de si beaux sujets, puisqu'ils ne les puisaient ordinairement que dans une ou deux familles de leurs rois.

Mais c'est triompher de l'art que de réussir en ce genre, et c'est ce qui fait la gloire de Crébillon sur le théâtre français.

Toute belle qu'est la description de l'enfer par Milton, bien des gens la trouvent faible auprès de cette scène de Hamlet, dans Shakespear, où le fantôme paraît ! il est vrai que cette scène est le chef-d'œuvre du théâtre moderne dans le genre terrible; elle présente une grande variété d'objets diversifiés de cent façons différentes, toutes plus propres l'une que l'autre à remplir les spectateurs de terreur et d'ef-

nul. Il n'y a presque pas une de ces variations qui ne forme un tableau, et qui ne soit digne du pinceau d'un Caravage.

On a observé qu'il faut distinguer deux sortes de crainte ou de terreur, dans l'effet théâtral; l'une directe, et l'autre réfléchie.

La première est celle que nous éprouvons en voyant le héros dans le péril et la perplexité, et pour lequel nous frémissons. Antiochus tient au bord de ses lèvres la coupe empoisonnée; c'est pour lui que je tremble.

La seconde est celle que nous ressentons lorsque, par réflexion, nous craignons pour nous-mêmes le sort d'un autre. Orosmane, dans un moment de fureur et de jalousie, plonge le poignard dans le cœur de Zaïre qu'il adorait. Capables des mêmes passions et des mêmes transports, c'est pour nous-mêmes, c'est nous-mêmes que nous craignons à la vue de cet événement.

La terreur que la tragédie produit en nous, nous est donc quelquefois étrangère; et quelquefois elle nous est personnelle: l'une cesse avec le péril du personnage intéressant, ou se dissipe peu après; l'autre laisse une impression qui survit à l'illusion du spectacle.

Il semble que les anciens se soient plus attachés à exciter la terreur directe, que l'autre; et que leur but ait été même de guérir plutôt de la pitié, et de la terreur qu'ils regardaient comme des faiblesses, que de donner des leçons de morale par leur moyen.

En effet, quelle terreur salutaire peut produire la

gnons pour nous-mêmes ce que nous voyons arriver aux autres.

Ce double sentiment est celui qui agite le cœur le plus fortement et le plus long-temps.

L'émotion de la haine est triste et pénible; celle de l'horreur est insoutenable pour nous; celle de la joie est trop passagère et ne nous affecte pas assez profondément. L'admiration qu'excitent en nous la vertu, la grandeur d'ame, l'héroïsme, ajoute à l'intérêt théâtral; mais cet enthousiasme est trop rapide: au lieu que les émotions de la crainte et de la pitié agitent l'ame long-temps avant de se calmer; elles y laissent des traces profondes qui ne s'effacent qu'avec peine.

Le double intérêt de la crainte et de la pitié doit donc être l'ame de toute tragédie: c'est là le but qu'il faut frapper. Pour y parvenir, la grande règle proposée par Aristote et par tous les grands maîtres, est que le héros intéressant ne soit ni tout-à-fait bon, ni tout-à-fait méchant.

S'il était tout-à-fait bon, son malheur nous indignerait; s'il était tout-à-fait méchant, son malheur nous réjouirait.

Or voici, à cet égard, deux principes incontestables: le premier est de ne donner au personnage intéressant, que des crimes et des passions qui peuvent se concilier avec la bonté naturelle; le second, de lui donner pour victime des maux qu'il cause, ou pour cause des maux qu'il éprouve, une personne qui lui soit chère, afin que son crime lui soit plus odieux, ou son malheur plus sensible.

C'est ainsi, pour en donner un exemple, que

Phèdre, n'est ni tout-à-fait coupable, ni tout-à-fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a honneur la première; elle fait tous ses efforts pour la surmonter; elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne; et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait qu'on la plaint: mais cette même passion devient la cause du vœu fatal que fait Thésée contre son fils innocent et qu'il croit coupable, et dont il devient la victime; voilà la personne chère dont Phèdre cause la mort, et c'est ce qui met le comble à sa douleur et à son désespoir.

§. v. Horreur. L'intérêt de la crainte et de la pitié doit être l'ame de la tragédie: on y a trop souvent substitué l'horreur.

Les premières tragédies formèrent des spectacles plus horribles qu'intéressans: l'apparition des furies qui poursuivaient un coupable, Prométhée attaché à un rocher, tandis qu'un vautour lui déchire le foie; voilà ce qu'Eschyle exposa sur la scène dans l'enfance de l'art dramatique. Mais bientôt après Sophocle adoucit ces tableaux affreux: il fit de la terreur, le ressort de la tragédie; et si l'horreur se montra quelquefois sur la scène, comme dans la tragédie d'Œdipe, où ce malheureux prince se fait voir aux spectateurs le visage couvert de sang, après s'être percé de son épée, l'auteur tempère cette atrocité par le pathétique qu'il y mêle.

Les atrocités ne font de l'effet au théâtre que quand la passion les excuse; quand celui qui va tuer quelqu'un a des remords aussi grands que ses ai-

tentats, et quand cette situation produit de grands mouvemens.

Il ne faut émouvoir les spectateurs qu'autant qu'ils veulent être émus. Il est un point au-delà duquel le spectacle est trop douloureux : tel est pour nous, peut-être, celui d'Atrée, qui donne le sang d'un fils à boire à son père ; tel serait pour des Français celui d'Œdipe, si l'on n'avait pas adouci le cinquième acte de Sophocle.

Cela dépend du naturel et des mœurs du peuple à qui l'on s'adresse ; et par le degré de sensibilité qu'il apporte à ses spectacles, on jugera du degré de force qu'on peut donner aux tableaux qu'on expose à ses yeux.

On ne peut guère aller, en ce genre, par-delà le quatrième acte de Mahomet, le cinquième acte de Rodogune, le cinquième acte de Sémiramis.

Cependant les auteurs semblent, depuis quelque temps, mettre le sentiment pénible de l'horreur à la place de la terreur et de la pitié, qui seront à jamais les ressorts de la véritable tragédie.

§. VI. Admiration. Cet enthousiasme momentané qui élève et transporte l'ame à la vue d'une belle action ou d'un beau sentiment, est devenu parmi nous un des puissans moyens de la tragédie.

Il n'a pas été tout-à-fait inconnu aux anciens ; on peut s'en convaincre par quelques traits du Philoctète de Sophocle : mais les anciens tragiques paraissent en avoir fait peu d'usage, et lui ont préféré, avec raison, les deux grands ressorts de la tragédie, la terreur et la pitié.

C'est Corneille qui a créé parmi nous ce moyen

tragique. Nourri de la lecture de Lucain, de Sénèque et des poëtes espagnols, dans lesquels on trouve toujours de la grandeur, il a fait de ce sentiment l'ame de son théâtre.

L'admiration domine sensiblement dans le Cid, qui préfère son honneur à sa maîtresse : dans Cinna, où une amante expose son amant pour venger son père, où un empereur pardonne à son assassin qu'il avait comblé de bienfaits ; dans Polieucte, où une femme se sert du pouvoir qu'elle a sur son amant, pour sauver son mari ; dans Héraclius, où deux amis se disputent l'honneur d'être fils de Maurice, pour mourir au lieu de régner.

Corneille a même soutenu des pièces entières avec ce seul ressort : tels sont Sertorius, et surtout Nicomède, où l'on voit un jeune prince opposer une âme inébranlable et calme, à l'orgueil despotique des Romains, à la perfidie d'une marâtre, et à la faiblesse d'un père qui le craint et qui est prêt à le haïr. Le caractère de Nicomède, dit Voltaire, combiné avec une intrigue comme celle de Rodogune, aurait été un chef-d'œuvre.

Cependant il paraît que l'exemple de Corneille est trop dangereux pour pouvoir être imité ; l'admiration est un sentiment qui s'épuise et qui demande à finir. Corneille, lui-même, malgré son génie, n'a pu éviter la langueur dans les pièces où il a fait, de l'admiration, la base du tragique.

L'adresse consiste à combiner l'admiration avec le ressort de la terreur et de la pitié : quand ces trois moyens sont réunis ensemble, l'art est porté à son comble.

Racine semble avoir, à l'exemple des Grecs, négligé d'exciter le sentiment de l'admiration, excepté dans Alexandre, où il imitait encore Corneille.

Quoique Bajazet se montre généreux, quoique Iphigénie s'apprête à recevoir la mort avec courage, cette générosité indispensable dans un héros de tragédie, ne fait le fonds d'aucune pièce de Racine.

Voltaire paraît être un des poètes qui ont le mieux connu la puissance du sentiment de l'admiration; mais il l'a toujours combiné avec un intérêt plus théâtral. Voyez au cinquième acte d'Alzire, le retour de Guzman, qui va pardonner à son rival et à son meurtrier: c'est une beauté du genre admiratif; mais elle serait beaucoup moins dramatique, si le fonds était moins intéressant.

La scène du *Fanatisme* où Mahomet révèle à Zopire tous ses grands projets, est une beauté à peu près du même genre, comme l'entrevue de Pompée et de Sertorius dans la tragédie de Corneille; mais combien celle-ci est moins théâtrale! c'est qu'elle n'excite que l'admiration sans intérêt, et que ce sentiment cesse avec la surprise qui l'a produit.

§. XII. PERSONNAGES PRINCIPAUX DANS LA TRAGÉDIE.

Les personnages principaux doivent, en général et particulièrement dans la tragédie, fixer l'attention du spectateur, et il ne faut pas s'abaisser trop aux petits intérêts des personnages subalternes; voilà pourquoi Narcisse est si mal reçu dans *Britannicus*, quand il dit, en parlant de lui-même:

La fortune m'appelle une seconde fois.

On ne se soucie point de la fortune de Narcisse;

son crime existe l'horreur et le mépris : si c'était un criminel auguste, il imposerait.

§. VIII. CONFIDENS ET SUBALTERNES. Les confidens, dans une tragédie, sont des personnages surabondans, simples témoins des sentimens et des desseins des acteurs principaux. Tout leur emploi est de s'effrayer ou de s'attendrir sur ce qu'on leur confie et sur ce qui arrive ; et à quelques discours près qu'ils sèment dans la pièce, plutôt pour laisser reprendre haleine aux héros que pour aucune autre utilité, ils n'ont pas plus de part à l'action que les spectateurs.

Il suit de là qu'un grand nombre de confidens, dans une pièce, en suspendent la marche et l'intérêt, et qu'ils y jettent par là beaucoup de froideur et d'ennui. Si, comme dans plusieurs tragédies, il y a quatre personnages agissans et autant de confidens et de confidentes, il y aura la moitié des scènes en pure perte pour l'action, qui n'y sera remplacée que par des plaintes plus élégiaques que dramatiques : mais il ne faut rien confondre.

Il y a des personnages qui sont, pour ainsi dire, demi-confidens et demi-acteurs : tel est Phénix dans *Andromaque* ; telle est Œnone dans *Phèdre*.

Phénix, par l'autorité de gouverneur, humilie Pyrrhus même en lui faisant sentir les illusions de son amour ; et par le ton imposant qu'il prend avec lui, il contribue beaucoup à l'effet de la scène entière.

Œnone, par une tendresse aveugle de nourrice, dissuade Phèdre de se dérober au crime par la mort, et quand ce crime est fait, elle prend sur elle d'en accuser Hippolyte ; ce qui, par l'importance de l'action, la fait devenir un personnage du premier ordre.

Les confidens, qui ne sont que des confidens, sont toujours des personnages froids, quoiqu'en bien des occasions il soit fort difficile au poète de s'en passer. Quand, par exemple, il faut instruire le spectateur des divers mouvemens et des desseins d'un grand personnage, et que, par la constitution de la pièce, ce personnage ne peut ouvrir son cœur aux autres acteurs principaux, le confident alors remédie à l'inconvénient, et il sert de prêtre pour instruire le spectateur de ce qu'il faut qu'il sache.

L'art consiste à construire la pièce de manière que ces confidens agissent un peu, en leur ménageant quelque passion personnelle qui influe sur les partis que prennent les acteurs dominans. Hors de là, les scènes de confidens ne sont presque que des monologues déguisés, mais qui ne méritent pas toujours le reproche de lenteur, parce que le poète y peut déployer, dans le personnage, des sentimens ou vifs ou délicats, aussi intéressans que le cours de l'action même.

Néarque, dans *Polieucte*, montre comment un confident peut être nécessaire; Fanie, dans le quatrième acte de *Tancrède*, enseigne comment il peut donner lieu à de beaux mouvemens.

Le bon goût et la raison ont proscrit du théâtre français ces scènes, où deux confidens seuls s'entretiennent des intérêts de leurs maîtres. On est étonné que Corneille se soit servi de deux confidens pour faire l'exposition de *Rodogune*.

On a proscrit également ces scènes dans lesquelles un confident parle à une femme en faveur de l'amour d'un autre; c'est ce qu'on a reproché à Racine dans

sans *Alexandre*, où Ephestion paraît en *fidèle confident du beau feu de son maître*. Rien n'a plus avili notre théâtre, dit Voltaire, et ne l'a rendu si ridicule aux yeux de l'étranger, que ces scènes d'ambassadeurs d'amour.

Un grand art doit Racine a donné les premières leçons; c'est celui de charger le confident d'un crime qui avilirait le principal personnage. C'est ainsi, comme on vient de le voir, qu'Œnone sauve Phèdre de l'horreur qu'elle inspirerait si elle acquérait elle-même Hippolyte.

Dans le *Fanatisme*, c'est Omar qui donne à Mahomet l'idée de faire assassiner Zopire par Séide.

Le rôle d'Octar, dans la tragédie de l'*Orphelin de la Chine*, est consacré à faire valoir celui de Gengis, par le contraste de la férocité aveugle d'un tartare, et de la grandeur d'ame du conquérant de l'Asie, adouci par l'amour.

Les *subalternes* sont les personnages les moins importans d'une pièce de théâtre : ils ne doivent jamais ouvrir une tragédie.

CHAPITRE II.

§. Ier. Tragique bourgeois. — *Le tragique bourgeois* est une pièce dramatique dont l'action n'est pas héroïque, ni par elle-même, ni par le caractère de ceux qui la font.

Elle n'est pas héroïque par elle-même, c'est-à-dire qu'elle n'a pas un grand objet, tel que l'acquisition du trône, la punition d'un tyran : elle n'est pas non plus héroïque par le caractère de ceux qui la font,

parce que ce ne sont pas des rois, des conquérans, des princes qui agissent ou contre lesquels on agit.

Quoique l'art définisse la tragédie, la représentation d'une action héroïque, il n'est pas douteux qu'on ne puisse mettre sur le théâtre un tragique bourgeois. Il arrive tous les jours, dans les conditions médiocres, des événemens touchans qui peuvent être l'objet de l'imitation poétique. Il semble même que le grand nombre des spectateurs étant dans cet état mitoyen, la proximité du malheureux et de ceux qui le voient souffrir, doit être un motif de plus pour s'attendrir.

Cependant, s'il est vrai qu'on ne peut donner le brodequin aux rois, il n'est pas moins vrai qu'on ne peut ajuster le cothurne au marchand; la tragédie ne peut consentir à cette dégradation:

Indignatur enim privatis, ac propè socco
Dignis, carminibus narrari cœna Thyestæ.

D'ailleurs l'objet des arts, qui sont tous faits pour embellir la nature, étant de s'élever toujours au plus grand et au plus noble, où peut-on trouver le tragique parfait que dans les rois? Sans compter qu'étant hommes comme nous, ils nous touchent par le lien de l'humanité, le degré d'élévation où ils sont donne plus d'éclat à leur chûte; l'espace qu'ils rempliss aient, par leur grandeur, semble laisser un plus grand vide dans le monde; enfin, l'idée de force et de bonheur qu'on attache à leur nom, augmente infiniment la terreur et la compassion.

Concluons qu'il n'est pas d'un habile artiste de mettre sur la scène le tragique bourgeois, ou, ce qui revient au même, des sujets non héroïques.

§. II. Tragédie de piété. On aperçoit dans le douzième siècle les premières traces des représentations de théâtre. Un moine nommé Geoffroi, qui fut depuis abbé de Saint-Alban, en Angleterre, chargé de l'éducation de la jeunesse, faisait représenter, avec appareil, des *tragédies de piété*.

Les sujets de la première pièce dramatique furent les miracles de sainte Catherine; ce qui est bien antérieur à nos représentations des mystères, qui n'ont commencé qu'en 1398, sur un théâtre que l'on dressa à Paris, à l'hôtel de la Trinité.

§. III. Tragi-comédie. C'est un poëme où le sérieux de la tragédie est marié avec le plaisant de la comédie.

On a donné aussi ce nom à un poëme dramatique contenant les aventures de personnages héroïques, et finissant par une heureuse catastrophe: c'est dans ce sens que Corneille a nommé son poëme du *Cid* une tragi-comédie.

Dacier prétend que l'antiquité n'a point connu ces sortes de compositions, où l'on confond le sérieux avec le comique, et que l'épithète que Corneille leur donne de comédie héroïque, ne justifie point leur irrégularité.

Le plan en est foncièrement mauvais, parce qu'en voulant nous faire rire et pleurer tour-à-tour, on excite des mouvemens contraires qui révoltent le cœur; et tout ce qui nous dispose à participer à la joie, nous empêche de passer subitement à l'affliction et à la pitié.

Autrefois la tragi-comédie régnait sur les théâtres anglais; et dans le seizième siècle on ne savait point

encore ce que c'était qu'une tragédie qui ne fût point assaisonnée de quelque comédie pour farce pour faire rire.

Aujourd'hui que le théâtre et le goût se sont rapprochés de la nature et du génie des anciens, la tragi-comédie est absolument tombée.

Ce n'est que dans la tragi-comédie, où l'on tourne en ridicule un sujet tragique, qu'il soit permis d'introduire et de traiter comiquement les rois et les héros.

§. IV. TRAGÉDIE-BALLET. On appelle ainsi une tragédie qui doit être accompagnée de chants et de danses.

LIVRE VI.

CHAPITRE I.

§. I. De la Comédie chez les Modernes. Nous dirons et nous répéterons qu'en général la comédie est l'imitation des mœurs mises en action; et son objet la correction de ces mœurs qu'elle imite.

Le principe de la comédie est la malice naturelle aux hommes. L'enfant qui n'est frappé que par les défauts extérieurs, les tourne en ridicule en les contrefaisant; l'homme fait qui aperçoit des travers dans le cœur ou dans l'esprit des autres hommes, les met en évidence le plus qu'il est possible.

C'est de cette disposition à saisir le ridicule, que la comédie tire sa force et ses moyens; mais il faut que les travers qu'elle imite ne soient ni assez affligeans pour exciter la compassion, ni assez révoltans pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi.

Le vice n'appartient à la comédie qu'autant qu'il est ridicule et méprisable. Si Molière a rendu le Tartuffe odieux au cinquième acte, c'est, comme on l'a remarqué, pour donner le dernier coup de pinceau à son personnage.

La comédie, au moins telle qu'elle est maintenant parmi nous, est donc la représentation naïve d'une action ordinaire, mais plus ou moins attachante, de la

vie civile, intriguée de manière à ménager des surprises, et à faire sortir le caractère des principaux personnages, pour le plaisir et l'instruction des spectateurs.

Qu'est-ce donc que la vraie comédie ? C'est l'art d'enseigner la vertu et les bienséances, en action et en dialogues. (V...)

Quoique la comédie soit une imitation des mœurs, cette imitation, pour devenir théâtrale et intéressante, doit être un peu exagérée. Il est bien difficile, en effet, qu'il échappe en un jour à un seul homme, autant de traits d'avarice que Molière en a rassemblés dans Harpagon; mais cette exagération rentre dans la vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art.

La perspective du théâtre exige un coloris fort et de grandes touches, mais de justes proportions; c'est-à-dire, telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature.

Le bourgeois gentilhomme paie les titres que lui donne un complaisant mercenaire; c'est ce qu'on voit tous les jours : mais il avoue qu'il les paie; c'est en quoi il renchérit sur ses modèles. Molière tire d'un sot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire apercevoir dans ceux qui ont l'esprit de le dissimuler.

Il est une espèce de comédies, qui sont en même temps des pièces d'intrigue et de caractère, c'est-à-dire que l'intrigue en est assez forte pour mériter le nom de pièces d'intrigue, et que les caractères sont assez marqués, pour s'élever en quelque sorte à la qualité de pièces de caractère. De ce genre sont plusieurs drames dont l'intrigue est attendrissante.

Le comique de caractère suppose dans son auteur une étude approfondie des mœurs de son siècle, un discernement juste et prompt, et une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vue les traits que sa pénétration n'a pu saisir qu'en détail.

Ce qui manque à la plupart des peintres de caractère, et ce que Molière possédait éminemment, c'est ce coup d'œil philosophique qui saisit non-seulement les extrêmes, mais le milieu des choses. Entre l'hypocrite scélérat, et l'esprit faible dont il fait sa dupe, on voit l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, et qui plaint la crédulité de l'autre.

Molière met en opposition les mœurs corrompues de la société et la probité farouche du misanthrope. Entre ces deux excès paraît la modération d'un homme du monde, qui a les mœurs douces, qui hait le vice et qui ne hait pas les hommes. Quel fonds de philosophie ne faut-il pas pour saisir ainsi le point fixe de la vertu? c'est à cette précision qu'on reconnaît Molière; et c'est elle seule qui peut donner à la comédie ce caractère de moralité qui la rend utile aux hommes.

Souvent un caractère n'est point assez fort pour fournir une action soutenue: les habiles poëtes le groupent alors avec des caractères dominans, et font ainsi contraster plusieurs de ces caractères entre eux.

Il y a des comédies en un acte, telles que l'*Esprit de contradiction*, le *Babillard*, etc.

Les comédies d'un acte sont aussi anciennes que notre théâtre. Ce n'était d'abord qu'une chanson gros-

sière, dont quelque acteur enfariné venait régaler le peuple après la représentation d'une pièce sérieuse. Les Gros-Guillaume, les Jodelets, les Guillot-Gorjus y mêlaient leurs bouffonneries; et il se trouva des auteurs plaisans qui voulurent bien y mettre la main, en les liant par une espèce d'action exprimée le plus souvent en petits vers : c'est ce qui s'appelait la *Farce*.

On divise la comédie en ancienne, moyenne et nouvelle.

Nous devons rappeler ici que l'*ancienne* était une satire politique et civile où les personnages étaient nommés.

Dans la *moyenne*, les poètes se contentaient de désigner l'objet de leur censure.

La *nouvelle* a pour objet d'intéresser le spectateur par la peinture des mœurs générales.

On a dit encore que la comédie est composée des mêmes parties que la tragédie ; c'est-à-dire qu'elle doit offrir pareillement une exposition, un nœud, un dénouement : et observer de même les unités de temps, de lieu, d'action, d'intérêt, de dessein.

Il y a des comédies en prose ou en vers, en un, en deux, en trois, en quatre, en cinq actes.

Les bonnes comédies, celles qu'on revoit avec plaisir, sont écrites en vers : ce n'est guère que par impuissance de mieux faire, ou par envie de faire vite, que l'on a donné de grandes comédies en prose.

La prose n'est guère convenable que pour les *farces* : non-seulement la rime est nécessaire à notre tragédie, mais elle embellit nos comédies même. Un bon mot en vers est retenu plus aisément. Les

portraits de la vie humaine seront toujours plus frappans en vers qu'en prose, et qui dit vers en français, dit nécessairement des vers rimés : en un mot, nous avons des comédies en prose du célèbre Molière, que l'on a été obligé de mettre en vers après sa mort, et qui ne sont plus jouées que de cette manière nouvelle (V.)

Mais examinons plus particulièrement les différens genres de comédies.

§. II. Pièces de caractère. Ce sont, disons-nous, ces sortes de comédies dans lesquelles on s'attache à peindre et à ridiculiser un caractère quelconque, qui fait le sujet principal de la pièce : telles sont les comédies de *l'Avare*, *du Tartuffe*, *du Bourgeois-Gentilhomme*, *du Malade imaginaire*, etc.

Le théâtre ne nous fournit plus guère de pièces de caractère ; serait-ce parce que ces sujets sont épuisés, ou parce que nous n'avons plus de Molière et de Regnard pour les bien saisir et les peindre ? On peut dire, à la vérité, que ces caractères qui marquent et qui tranchent dans la société, tels que ceux qu'on a nommés, ont presque tous été pris par les habiles maîtres ; mais un véritable génie comique en trouverait encore à coup sûr, dont il saurait tirer parti.

Dans ce genre de pièces, le poète se propose de combattre un ridicule capital ; c'est un menteur, un jaloux, un misanthrope, un joueur, un méchant, qui réunissent en eux tout ce que le vice a de ridicule et d'extravagant.

On peut comparer ces portraits dramatiques à ces figures pittoresques dont les traits, chargés et néanmoins tracés d'après nature, nous offrent un tableau

frappant, qui nous porte à rire ou à nous indigner de nos propres défauts.

Le poëte ici s'occupe moins du vrai que du vraisemblable; il a le privilége de donner à son principal personnage un caractère plus outré qu'il ne l'est en lui-même.

En effet, la scène est dans un point d'optique, où les traits doivent être agrandis pour être aperçus: telle est la comédie du *Misantrope*, qui est moins le tableau d'un misantrope ordinaire, que celui de la misantropie; telles sont celles de l'*Avare*, du *Joueur*, dont les caractères ne frappent et ne plaisent que parce qu'ils sont outrés, en même temps qu'ils ne le sont pas au-delà de la vraisemblance.

§. III. PIÈCES D'INTRIGUE. On appelle ainsi certaines comédies qui roulent presque toutes entières sur des intrigues, et qui n'ont point un caractère principal à peindre et à ridiculiser, comme l'Avare, le Grondeur, le Joueur, etc.

On exige dans ces sortes de pièces une action intéressante, et des incidens qui amènent des situations singulières et plaisantes. Dans les pièces de caractère, tout se rapporte à un personnage principal; dans celles ci, ce sont des amans qui, par différens stratagêmes, s'efforcent de lever les obstacles qu'on met à leur amour: l'intérêt se réunit en leur faveur; le spectateur aime à les voir tendre des piéges, et se réjouit avec eux lorsqu'ils ont réussi à tromper la vigilance de leurs surveillans.

Plus une action fournira de ces incidens, plus elle sera comique. L'art de l'auteur est donc d'introduire des personnages en même temps méfians et crédules.

On fait ici un grand usage des rôles de vieillards, qu'on appelle *rôles à manteau*, attendu la crédulité et la défiance particulière et propre à cet âge. On y emploie avec succès des valets fourbes, des soubrettes adroites, des astrologues imposans. Les travestissemens d'un même personnage y font le meilleur effet pour exciter le rire théâtral, aux dépens de ceux qui se laissent duper par ces métamorphoses.

Tel est Crispin dans le *Légataire universel*, où il paraît en gentilhomme campagnard, en veuve et en malade : tel est Scapin dans ses *Fourberies*, qui, tandis que Géronte se cache la tête dans son sac de peur d'être reconnu par ceux qui le cherchent, contrefait lui-même ses ennemis, et feint de recevoir les coups de bâton qu'il fait pleuvoir sur le sac; et mille autres de cette espèce.

§. IV. Pièces de sentimens. L'*Andrienne* de Térence et les *Captifs* de Plaute paraissent avoir été les modèles de ces sortes de pièces, dont on a voulu fixer la naissance à notre siècle, pour avoir lieu d'en critiquer les auteurs.

C'est une sorte de drame, où le poëte se propose moins de faire rire que d'intéresser, moins de combattre nos ridicules que nos vices, et de présenter plutôt des modèles de vertu que des caractères comiques : ce sont proprement des romans mis en action, et assujétis aux règles du théâtre.

On a voulu, mal-à-propos, juger de ces pièces par les règles de la comédie; c'est un genre singulier qui, par conséquent, a ses règles particulières. Ce genre a plu : ainsi pourquoi l'exclure du théâtre.

Dans ces sortes de drames, l'intérêt doit être pres-

sant, les incidens bien ménagés et frappans, les mœurs et les caractères des personnages, soutenus et dessinés d'après nature. On doit aussi se proposer une vertu qui forme le nœud de l'action et le principe de l'intérêt : il faut la représenter persécutée, malheureuse, toujours agissante, toujours ferme, et enfin couronnée. Les personnages bouffons sont ici déplacés.

Les pièces dont nous parlons semblent avoir quelque rapport avec la tragédie, par la pitié qu'elles excitent et les larmes qu'elles arrachent; ce qui les a fait quelquefois nommer *tragédies bourgeoises*. Cependant le principal ressort de la tragédie y manque, savoir la *terreur*.

On doit donc les regarder comme des drames d'un ordre séparé : on n'y admet pas les rois et les héros; ou bien ils n'y paraissent que sous les dehors touchans de l'humanité; on n'y introduit pas non plus des hommes de la lie du peuple, parce qu'il faut ici des personnages d'une condition moyenne, pour apprendre au commun des citoyens, par des leçons prises parmi eux, ce qui peut les intéresser et les rendre heureux.

§. V. Comique larmoyant. C'est le nom qu'on donne à des pièces d'un genre qui tient le milieu entre la tragédie et la comédie. Ce nom lui fut d'abord donné, en dérision, par des ennemis de cette espèce de comique; mais le public ayant paru adopter ce genre, le nom de comique larmoyant est devenu une dénomination simple, à laquelle il semble qu'on n'attache plus de ridicule.

L'intérêt doit être pressant, les incidens bien mé-

nagées et frappantes, les situations attendrissantes, les mœurs et les caractères des personnages soutenus et dessinés avec choix d'après nature.

On doit aussi se proposer, comme dans les pièces dites de *sentiment*, une vertu qui forme le nœud de l'action et le principe de l'intérêt; il faut la représenter persécutée, malheureuse, toujours agissante, toujours ferme; enfin triomphante et couronnée.

Quelques auteurs ont essayé d'exciter les ris après avoir fait répandre des larmes; mais les personnages bouffons paraissent, à côté du pathétique, froids et d'un mauvais comique : le rire arrête l'impression de l'instant, et ces divers sentimens s'affaiblissent l'un l'autre.

Telles sont les règles générales; mais le succès de plusieurs scènes de *Vanine* et de l'*Enfant prodigue* prouvent qu'elles ne sont pas sans exception.

Ce genre a plusieurs écueils. Comme il n'est point soutenu par la grandeur des objets, et qu'il doit être à-la-fois familier et intéressant, on est sans cesse en danger d'être froid ou romanesque; c'est la simple nature qu'il faut saisir, et c'est le dernier effort de l'art d'imiter la simple nature.

Plusieurs ennemis redoutables se sont élevés contre le comique attendrissant. On peut citer, à cet égard, Voltaire; voici ce qu'il en dit :

« Celui qui ne peut faire ni une bonne tragédie » ni une vraie comédie, tâche d'intéresser par des » aventures bourgeoises attendrissantes. Il n'a pas le » don du comique; il cherche à y suppléer par » l'intérêt : il ne peut s'élever au cothurne; il re- » hausse un peu le brodequin. Il peut arriver sans

» doute des aventures très-funestes à de simples ci-
» toyens ; mais elles sont bien moins attachantes que
» celles des souverains, dont le sort entraîne celui des
» nations. Un bourgeois peut être assassiné, comme
» Pompée ; mais la mort de Pompée fera toujours un
» tout autre effet que celle d'un bourgeois. Si vous
» traitez les intérêts d'un bourgeois dans le style de
» Mithridate, il n'y a plus de convenance ; si vous
» représentez une aventure terrible d'un homme du
» commun, en style familier, cette diction familière, convenable au personnage, ne l'est plus au
» sujet. Il ne faut point transposer les bornes des
» arts : la comédie doit s'élever et la tragédie doit
» s'abaisser à propos ; mais ni l'une ni l'autre ne
» doit changer de nature. »

On répond à ces réflexions, qu'elles n'ont point empêché l'auteur de faire l'*Enfant prodigue*. On convient que la qualité des personnages ajoute beaucoup à l'importance du sujet ; mais on croit qu'un simple citoyen peut se trouver dans une situation plus intéressante que ne l'est la mort de Pompée, même dans la tragédie de ce nom. L'Enfant prodigue aux pieds de sa maîtresse, et Damiane, dans *Mélanide*, proposant le duel à son père qu'il ne connaît pas, arrachent peut-être autant de larmes que Cornélie.

Il serait bien étonnant qu'on ne pût se former un style convenable à-la-fois au personnage et au sujet. Si le style de La Chaussée était un peu plus fort et plus soutenu, il serait un modèle en ce genre.

On convient que le comique attendrissant est au-dessous du grand tragique et du comique véritable ;

mais il paraît qu'il ne faut pas proscrire un genre adopté par le public, où l'on peut représenter les hommes tels que nous les avons sous nos yeux, et des événemens qui sont plus près de nous que les malheurs des héros. En un mot, on peut conclure, en opposant Voltaire à lui-même, que tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

On distingue dans tous les genres un comique de situation et un comique de caractère. Ce dernier a été traité à l'article *Pièces de caractère*.

Le comique de situation est celui qui naît naturellement de la situation des personnages. Un comique de pensée qui naît de la conversation, et qui, par conséquent, ne tient point à l'action, quelque bon qu'il puisse être en lui-même, ne convient point au théâtre. On ne prétend point par là exclure de la scène, ni les bons mots, ni les saillies; mais il ne faut pas en faire la base du comique.

Un auteur qui construit sa fable de manière que le comique résulte du fond de l'action, n'a besoin, pour jouer du plaisant dans son dialogue, ni de saillies, ni de gentillesses; les pensées les plus simples et les expressions les plus naturelles produiront cet effet, parce que la situation sera comique par elle-même.

Quel esprit, quelle finesse d'expression y a-t-il, par exemple, dans la réplique de Georges Dandin, lorsque outré de ce que M. de Sotenville, après bien des remontrances, lui dit : Vous ne devez point dire ma femme, quand vous parlez de notre fille. Georges Dandin répond : « J'enrage, comment! ma femme n'est point ma femme? » Ce n'est donc que la situation où il se trouve, qui a produit sa réponse. Comme

sa situation est extrêmement comique, la pensée et l'expression, toutes simples qu'elles sont par elles-mêmes, deviennent également comiques.

Il en est de même lorsque la suivante d'Angélique, prenant le parti de sa maîtresse en présence de M. et de Madame de Sotenville, Georges Dandin lui dit : « Taisez-vous, vous dis-je, vous » pourriez bien porter la folle enchère de tous les » autres, et vous n'avez point de père gentilhomme. » Ces paroles ne sont comiques que parce que le discours de la soubrette lui rappelle la contrainte où il est à l'égard de sa femme ; et la simple réponse, *Vous n'avez point de père gentilhomme*, devient d'un comique admirable, parce qu'il est dans la situation même.

En voici un dernier exemple, qui est peut-être le plus beau qui puisse se tirer de Molière même.

Lorsque Georges Dandin s'est expliqué, et qu'il a dit à M. et Madame de Sotenville, que leur fille ne vit pas comme il faut qu'une femme vive, et qu'elle fait des choses qui sont contre l'honneur, alors le père et la mère prenant le ton sérieux, font une longue énumération des femmes vertueuses de leur famille, dans laquelle il n'y a jamais eu de coquette. M. de Sotenville ajoute, qu'il y a eu une Mathurine de Sotenville, qui refusa vingt mille écus d'un favori du roi, qui ne demandait seulement que la faveur de lui parler. Georges Dandin lui répond : « Oh bien ! votre fille n'est pas si difficile que cela » et elle s'est apprivoisée depuis qu'elle est chez moi. » Ce dernier trait, outre le comique de situation qu'on y remarque, a plusieurs espèces de mérite : on y

reconnaît l'esprit, le génie, l'art et la facilité de l'inimitable Molière.

Il y a une autre espèce de comique de situation, où l'on admire un certain tour qui le rend plus piquant et plus ingénieux, et qu'on pourrait appeler comique de sentiment.

Dans la comédie du *Cocu imaginaire*, Sganarelle, en confrontant le portrait qu'il a entre ses mains, avec l'homme qui est devant ses yeux, dit:

La surprise à présent n'étonne plus mon ame;
C'est mon homme, ou plutôt c'est celui de ma femme.

Ce trait qui naît de la situation, ne doit pas être pris pour un bon mot de Sganarelle: ce serait supposer qu'il plaisante sur la situation dans laquelle il se trouve; faute dans laquelle Molière ne tombe jamais. Sganarelle disant que c'est le portrait de l'homme de sa femme, le dit, touché vivement de ce qu'il croit.

Un autre trait qui paraît du même genre, est celui de Georges Dandin lorsque, honteux et confondu de la malice de sa femme, il reste seul, et dit en finissant l'acte: « O ciel, seconde mes desseins, et m'accorde la grâce de faire voir aux gens que l'on me déshonore. » Il est constant que Georges Dandin ne veut pas réellement faire connaître à tout le monde qu'on le déshonore, mais qu'il le pense seulement, et qu'il prie le ciel de mettre la vérité en évidence, pour convaincre ses parens de la coquetterie de sa femme, et soulager son chagrin.

§. VI. Comédie héroïque. On appelle de ce nom une pièce dont l'intrigue, purement romanesque, est

dépourvue de comique qui provoque le rire, et dont le dénouement heureux ne coûte ni de sang aux personnages, ni de larmes aux spectateurs.

Ce genre se soutient par des aventures extraordinaires, des bravades, des sentimens généreux.

Il fut fort en vogue avant Corneille : *Don Bernard de Cabrère*, *Laure persécutée*, et plusieurs autres pièces, sont dans ce goût. Ces espèces de comédies furent inventées par les Espagnols : il y en a beaucoup dans Lopès de Vega.

Ce genre moyen peut avoir ses beautés. *Dom Sanche d'Arragon* et l'*Ambitieux* de Desmarches sont des comédies héroïques.

§. VII. COMÉDIES MÉTAPHYSIQUES. On entend par ce mot des pièces où l'on introduit des personnages allégoriques, propres tout au plus pour le poëme épique, mais très-déplacés sur la scène, comme la *Nouveauté*, l'*Occasion*, etc. On a quelquefois eu recours à ces personnages pour faire la censure de quelques ridicules, qu'on n'aurait pu sans cela exposer sur la scène ; mais le bon goût a proscrit ce genre, qui même n'en mérite pas le nom.

On donne aussi ce nom à quelques pièces dont le dialogue est recherché, maniéré, subtil, et dont les personnages ont des sentimens faux qui ne conviennent point à des êtres réels.

§. VIII. COMÉDIE-BALLET. On nomme ainsi au théâtre français les comédies qui ont des intermèdes, comme *Psyché*, la *Princesse d'Élide*, etc. Autrefois, dans leur nouveauté, *Georges Dandin*, le *Malade imaginaire*, le *Bourgeois-Gentilhomme*, et autres pièces de ce genre, étaient regardées comme des co-

médiés-ballets, à cause de leurs intermèdes avec des danses.

§. II. Farce, espèce de comique grossier, où toutes les règles de la bienséance et de la vraisemblance sont également violées.

Le comique dont on fait le plus grand usage dans ces sortes de pièces, est celui qui naît des équivoques, des méprises de mots, ou du choc de pensées contradictoires; et les scènes offrent, pour l'ordinaire, que des grimaces bizarres, des portraits indécens, et des événemens ridicules. On en a vues cependant qui offrent un comique agréable: une des plus célèbres est celle de l'*Avocat Patelin*, que Brueys, sans rien changer au fond du sujet, sut accommoder à notre théâtre, où elle réussit encore.

La nature, dans sa bassesse et dans sa dégradation, est principalement ce que l'on cherche dans les farces. Les vieillards y sont d'une crédulité stupide, et tombent dans les embûches les plus évidentes; un valet, un balourd tient le fil de l'intrigue, et fait réussir ces projets par des moyens grossiers et qui choquent la vraisemblance.

L'erreur, la surprise, ou l'image libre des choses qui devraient être voilées, sont ici le principe du rire, comme dans la comédie; mais ce qui est plus particulier à ce genre, si c'en est un, ce sont les contre-vérités, un sang-froid déplacé, un geste qui contraste avec une action ou une expression, une reconnaissance imprévue qui démasque un fourbe, etc.

Malgré tous ces défauts attachés au genre, une farce excellente n'est pas l'ouvrage d'un homme ordinaire: il y faut beaucoup d'action et de mouve-

ment, une gaîté originale, des caractères ressemblans, quoique défigurés et grotesques; semblables à ces portraits de Callot, où les principaux traits de la figure humaine sont conservés.

Pourceaugnac, plusieurs scènes des fourberies de *Scapin*, du *Bourgeois-Gentilhomme*, du *Mariage forcé*, du *Médecin malgré lui*, du *Malade imaginaire*, sont des modèles en ce genre.

On donnait autrefois le nom de farce à la petite pièce qui se jouait après la grande; elle n'offrait que les bouffonneries des jodelets, que des auteurs complaisans assaisonnaient de quelque action exprimée le plus souvent en petits vers. Riccoboni même, dans ses observations sur la comédie, ne donne pas d'autre nom aux petites pièces de Molière, et même aux *Précieuses ridicules*, où l'intrigue, les caractères et l'action forment un ensemble parfait.

§. X. PARADE; espèce de farce, originairement préparée pour amuser le peuple, et qui souvent fait rire pour un moment la meilleure compagnie.

Ce spectacle tient également des anciennes comédies nommées *Stataricæ*, composées de simples dialogues presque sans action, et de celles dont les personnages étaient pris dans le bas peuple, dont les scènes se passaient dans les cabarets, et qui, pour cette raison, furent nommées *Tabernariæ*.

Les personnages ordinaires des parades d'aujourd'hui, sont le bon-homme *Cassandre*, père, tuteur ou amant suranné d'Isabelle; le vrai caractère de la *charmante Isabelle*, est d'être également faible, fausse et précieuse; celui du *beau Léandre*, son amant, est d'allier le ton grivois d'un soldat, à la

fatuité d'un petit-maître; un pierrot, quelquefois un arlequin et un moucheur de chandelle, achèvent de remplir tous les rôles de la parade, dont le vrai ton est le plus bas comique.

La parade est ancienne en France; elle est née des moralités des mystères et des facéties que les élèves de la Bazoche, les confrères de la Passion, et la troupe du prince des Sots, jouaient dans les carrefours, dans les marchés, et souvent même dans les cérémonies les plus augustes, telles que les entrées et le couronnement de nos rois.

La parade subsistait encore sur le théâtre français du temps de la minorité de Louis XIV, et lorsque Scarron, dans son roman comique, fait le portrait du vieux comédien, *La Rancune*, et de mademoiselle de *La Caverne*, il donne une idée du jeu ridicule des acteurs, et du ton plat et bouffon de la plupart des petites pièces de ce temps.

Quelques acteurs célèbres et plusieurs personnes pleines d'esprit, s'amusent encore quelquefois à composer des petites pièces dans ce même goût; à force d'imagination et de gaîté, ils saisissent ce ton ridicule; c'est en philosophes qu'ils ont travaillé à connaître les mœurs et la tournure de l'esprit du peuple; c'est avec vivacité qu'ils les peignent.

Malgré le ton qu'il faut toujours affecter dans ces parades, l'invention y décèle souvent les talens de l'auteur; une fine plaisanterie se fait sentir au milieu des équivoques et des quolibets, et les grâces parent toujours de quelques fleurs le langage de Thalie, et le ridicule déguisement sous lequel elles s'amusent à l'envelopper.

On pourrait reprocher avec raison aux Italiens d'avoir beaucoup plus encore aux Anglais, d'avoir conservé, dans les meilleures comédies, trop de scènes de parades; on y voit souvent régner la licence grossière et révoltante des anciennes comédies nommées *Fabliaux*.

On peut s'étonner que le vrai caractère de la bonne comédie n'ait été si long-temps imité, que dans ce qu'elle a de plus désagréable.

Le génie perça cependant quelquefois dans ces siècles, dont il nous reste si peu d'ouvrages dignes d'estime : la farce de Patelin ferait honneur à Molière; nous avons peu de comédies qui rassemblent des peintures plus vraies, plus d'imagination et de gaîté. Quelques auteurs attribuent cette pièce à Jean de Méun, mais Jean-de-Méun cite lui-même des passages de Patelin dans sa continuation du roman de la *Rose*, et d'ailleurs, nous avons des raisons bien fortes, pour rendre cette pièce à Guillaume-de-Loris.

On accorderait sans peine à Guillaume-de-Loris, inventeur du roman de la *Rose*, le titre de père de l'éloquence française, que son continuateur obtint sous le règne de Philipe-le-Bel. On reconnaît dans les premiers chants de ce poëme, l'imagination la plus belle et la plus riante, une grande connaissance des anciens, un beau choix dans les traits qu'il imite. Mais dès que Jean-de-Méun prend la plume, de faibles allégories, des dissertations frivoles appesantissent l'ouvrage; le mauvais ton de l'école qui dominait alors, reparaît; enfin un goût juste et éclairé ne peut y reconnaître l'auteur de la farce de Patelin, et la rend à Guillaume-de-Loris.

Quel abus ne fait-on pas tous les jours de la facilité qu'on trouve à rassembler quelques dialogues, sous le nom de comédie, souvent sans invention, et toujours sans intérêt?

Ces espèces de parades ne renferment qu'une fausse métaphysique, un jargon précieux, des caricatures, ou de petites esquisses, mal dessinées, des mœurs et des ridicules. Quelquefois même on y voit régner une licence grossière : les jeux de Thalie n'y sont pas animés par une critique fine et judicieuse; ils sont déshonorés par les traits les plus odieux de la satire.

§. XI. CHARGE. La *charge* en peinture est la représentation sur la toile ou le papier, par le moyen des couleurs, d'une personne dans laquelle la vérité et la ressemblance exactes ne sont altérées que par l'excès du ridicule.

Les poëtes comiques ont eu souvent recours à cet art; Racine loue Aristophane de l'avoir employé dans les *Guêpes*. Les juges de l'aréopage n'auraient peut-être pas trouvé bon qu'il eût marqué au naturel leur avidité de gagner, ou les bons tours de leurs secrétaires et les forfanteries de leurs avocats; il était à propos d'outrer un peu les personnages pour les empêcher de se reconnaître : mais le public ne laissait pas de discerner le vrai au travers du ridicule.

Les *Plaideurs* de Racine, les *Fourberies* de Scapin, le *Bourgeois-Gentilhomme*, *Monsieur de Pourceaugnac*, la *Comtesse d'Escarbagnas*, sont pleins de traits chargés.

Lorsque Plaute représente un avare qui fouille son valet, examine la main droite, la main gau-

che, et demande la troisième, Plaute emploie la charge.

Peut-être Molière l'emploie-t-il aussi, lorsque Harpagon, qui a vu les deux mains de son valet, cherche encore les autres : s'il eût seulement demandé l'autre, oubliant qu'il avait vu la main gauche, peut-être ce trait n'aurait-il que la proportion théâtrale. Lorsqu'il a perdu son trésor et qu'il s'écrie : Je suis mort, je suis enterré; ce dernier mot, *je suis enterré*, est ce qui fait la charge.

L'art de la charge consiste souvent à faire énoncer avec simplicité un sentiment que d'autres ont dans le cœur, mais qu'ils cachent avec grand soin; c'est ce que fait M. Jourdain, quand il donne de l'argent au garçon tailleur, et qu'il lui dit : Voilà pour mon gentilhomme, voilà pour le monseigneur; ma foi, s'il avait été jusqu'à l'altesse, il aurait eu la bourse.

Il y a peu d'hommes qui trahissent leur vanité aussi naïvement; mais cette exagération peint avec la plus grande force l'envie qu'ont presque tous les hommes de paraître plus qu'ils ne sont en effet.

La charge doit mettre l'objet dans le plus haut degré d'évidence, et jamais ne le rendre méconnaissable.

C'est le grand secret de Molière.

§. XII. PARODIE; maxime triviale ou proverbe populaire. Ce mot vient du grec ὁδὸς, *via*, voie, et de παρὰ, *circum*, autour; c'est-à-dire, qui est trivial, commun et populaire.

Parodie, *parodus*, se dit aussi plus proprement d'une plaisanterie poétique qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre, pour tourner en

drolet ou ridicule ; ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver, autant qu'il est possible, les mêmes rimes, les mêmes mots et les mêmes cadences.

La parodie a d'abord été inventée par les Grecs, de qui nous tenons ce terme, dérivé du mot ᾠδή, chant ou poésie. On regarde la Batrioumachie d'Homère, comme une parodie de quelques endroits de l'Iliade, et même une des plus anciennes pièces de ce genre.

Enfin, la dernière et la principale espèce de parodie est un ouvrage en vers, composé sur une pièce entière ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, qu'on détourne à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions ; c'est de cette espèce de parodie que les anciens parlent le plus ordinairement : nous avons en ce genre des pièces qui ne le cèdent point à celles des anciens.

On peut réduire toutes les espèces de parodies à deux espèces générales : l'une qu'on peut appeler parodie simple et narrative ; l'autre, parodie dramatique. Toutes deux doivent avoir pour but l'agréable et l'utile.

Les règles de la parodie regardent le choix du sujet et la manière de le traiter. Le sujet qu'on entreprend de parodier doit être un ouvrage connu, célèbre, estimé ; nul auteur n'a été autant parodié qu'Homère.

Quant à la manière de parodier, il faut que l'imitation soit fidèle, et la plaisanterie bonne, vive et courte ; et l'on y doit éviter l'esprit d'aigreur, la bassesse d'expression et d'obscénité.

Il est aisé de voir par cet extrait que la parodie et le burlesque sont deux genres très-différens, et que le *Virgile travesti* de Scarron n'est rien moins qu'une parodie de l'*Énéide*.

La bonne parodie est une plaisanterie fine, capable d'amuser et d'instruire les esprits les plus sensés et les plus polis; le burlesque est une bouffonnerie misérable qui ne peut plaire qu'à la populace.

L'art de la parodie est bien simple; il consiste à conserver l'action et la conduite de la pièce qu'on veut travestir, en changeant seulement la condition des personnages. Hérode sera un prévôt; Marianne, une fille de sergent; Varus, un officier de dragons; Alphonse devient un bailli de village; et Inès se transforme en Agnès, servante du bailli. Cette précaution prise, on s'approprie les vers de la pièce, en les entremêlant de temps en temps de mots burlesques et de circonstances risibles, qui le deviennent davantage par le contraste du sérieux et du touchant auquel on les marie.

Ainsi, de l'ouvrage même qu'on veut tourner en ridicule, on s'en fait un dont on se croit fièrement l'inventeur, à-peu-près comme si un homme qui aurait dérobé la robe d'un magistrat, croyait l'avoir bien acquise en y cousant quelques pièces d'un habit d'arlequin, et qu'il appuyât son droit sur le rire qu'exciterait la mascarade.

Mais l'inconvénient le plus sérieux de ces ouvrages, c'est de tourner la vertu en paradoxe et d'essayer souvent de la rendre ridicule. S'il y a dans une tragédie quelques traits d'une vertu héroïque et capables d'élever l'ame aux grands sentimens, ce sont ces

traits mêmes que la parodie va employer en reproches de subtilité et de chimère.

Ainsi, tandis que le poète tragique fait effort pour élever les ames par de grands exemples au-dessus des sentimens vulgaires, le parodiste s'étudie à les faire retomber dans leur pusillanimité naturelle.

§. XIII. PROVERBE. On donne ce nom à ces vérités générales et connues de tout le monde, familières surtout au peuple qui aime à en faire les applications; telles sont celles-ci : Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle y demeure; Il fait bon battre les glorieux; Les battus paient l'amende; Petite pluie abat grand vent; Après la pluie le beau temps, etc.

On appelle proverbe une sorte de drame imaginé pour s'amuser, et qui consiste à lier une dixaine de scènes les unes dans les autres, plus ou moins; à faire rouler le dialogue des personnages sur différens objets, mais qui tendent adroitement à prouver la vérité d'un proverbe, que l'auteur laisse quelquefois à deviner, ou qu'il explique, et qui fait, pour ainsi dire, le dénouement de sa pièce.

Ces sortes de drames s'écrivent en prose et n'ont qu'un acte; les personnages sont tous épisodiques : le principal intérêt est de savoir quel proverbe amènera leur conversation.

On a des exemples de ces petites pièces dans les œuvres de madame Durand, et dans quelques Mercures de France; telle est, par exemple, la *Franchise indiscrète*. On y voit un jeune homme qui dit trop sincèrement sa façon de penser à tout le monde, et en particulier aux parens de son amante, dont le père est un antiquaire fou, tandis que la mère est entichée

du goût moderne : l'un et l'autre, choqués de la trop grande franchise du jeune indiscret, sont sur le point de lui refuser leur fille et de la donner à un autre, qui sait mieux flatter leurs goûts et leurs faiblesses.

Mais une grâce importante qu'il leur obtient du ministre, les réconcilie avec lui ; ils lui donnent leur fille, à condition qu'il ne dira plus si librement aux gens leurs défauts. Vous débitez fort souvent des vérités, lui observe Dorimon en finissant ; mais l'expérience et certain proverbe ont dû vous apprendre *que toute vérité n'est pas bonne à dire.*

§. XIV. MÉLODRAME. C'est un nouveau genre de drame qui s'est introduit sur les petits théâtres de Paris. Ce drame a pour objet de former un spectacle attachant par les situations variées, intéressantes et même extraordinaires des personnages mis en scène. Les auteurs des mélodrames s'affranchissent de toutes les gênes et des règles rigoureuses des autres spectacles ; ils veulent principalement étonner le spectateur, le surprendre et soutenir son attention. Les mélodrames sont presque tous écrits en prose, mais d'un style rapide, énergique, véhément, et livrés à la déclamation et à l'intelligence des acteurs ; mais les traits de sentiment ou de passion y sont renforcés de temps en temps par des morceaux expressifs, analogues et pittoresques de symphonie, composés exprès, ou empruntés des meilleurs compositeurs (ce qui a fait nommer ce spectacle *mélodrame*). Les décorations du théâtre concourent aussi à la vraisemblance de l'action et à l'illusion de la scène, on les accompagne souvent de divertissemens, de fêtes et de danses ; on les varie encore par des changemens

et par le merveilleux des machines, qui transportent le spectacle dans des sites et dans des régions romantiques; enfin, on voit que le *mélodrame*, soit comique, soit tragique, peut être aussi diversifié que l'imagination de l'auteur, lorsqu'il sait amuser, étonner, émouvoir, ravir le spectateur.

Le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau paraît avoir offert, en 1775, le premier modèle ou le premier essai du *mélodrame*.

CHAPITRE II.

§. Ier. Genre comique. Ce mot, appliqué au genre de la comédie, est relatif. Ce qui est comique pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre.

L'effet du comique résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, et suppose entre le spectateur et le personnage représenté une différence avantageuse pour le premier.

Ce n'est pas que le même homme ne puisse rire de sa propre image, lors même qu'il s'y reconnaît; cela vient d'une duplicité de caractère qui s'observe encore plus dans le combat des passions où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même; on se condamne, on se plaisante comme un tiers, et l'amour-propre y trouve son compte.

Le comique n'étant qu'une relation, il doit perdre à être transplanté; mais il perd plus ou moins, en raison de sa bonté essentielle. S'il est peint avec force et vérité, il aura toujours, comme certains

portraits, le mérite de la peinture, alors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance.

C'est ainsi que les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes* ont survécu aux ridicules qu'elles représentaient.

D'ailleurs, si le comique semble sur des caractères généraux et sur quelque vice radical de l'humanité, il sera ressemblant dans tous les siècles. L'*Avocat Patelin* semble peint de nos jours; l'*Aulane* de Plaute a ses originaux à Paris; le *Misantrope* de Molière eût trouvé les siens à Rome. L'avarice, l'envie, l'hypocrisie, la flatterie, tous ces vices et une infinité d'autres existeront partout où il y aura des hommes, et partout ils seront regardés comme des vices : ce qui assure à jamais le succès du comique qui attaque les mœurs générales.

Il n'en est pas ainsi du comique local et momentané : il est borné, par les lieux et par les temps, au cercle du ridicule qu'il attaque; mais il n'en est souvent que plus louable, attendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer et de se reproduire, en détruisant ses propres modèles, et quand s'il ne ressemble plus à personne, c'est que personne n'ose plus lui ressembler.

Le genre comique français, le seul dont nous traitons ici, comme étant le plus parfait de tous, se divise en comique noble, comique bourgeois et bas comique.

Le comique noble peint les mœurs des grands, et celles-ci diffèrent des mœurs du peuple et de la bourgeoisie, moins par le fonds que par la forme; les vices des grands sont moins grossiers; leurs ri-

d'elles moins choquans; ils sont même pour la plupart si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent, pour ainsi dire, dans le caractère de l'homme aimable; ils sont d'ailleurs si bien composés qu'ils sont à peine visibles.

Quoi de plus sérieux en soi que le misanthrope? Molière le rend amoureux d'une coquette; dès-lors il est comique: il le met en scène avec un homme de la cour qui vient le consulter sur un sonnet de sa composition; et le voilà devenu théâtral: il l'est dans la scène des marquis, dans celle où la prude Arsinoë veut le dégager de l'amour de Célimène.

Le *Tartuffe* est un chef-d'œuvre plus surprenant encore dans l'art des contrastes. Dans cette intrigue si comique, aucun des principaux personnages, pris séparément, ne le serait; ils le deviennent tous par leur opposition: en général, les caractères ne se développent que par leurs mélanges.

Les prétentions déplacées et les faux airs font l'objet principal du comique bourgeois; les progrès de la politesse et du luxe l'ont approché du comique noble, mais ne les ont point confondus. La vanité qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde: c'est peut-être cette disposition des esprits qui a fait tomber en France la vraie comédie.

En effet, l'esprit et les manières de la bourgeoisie sont ce qu'il y a de plus favorable au comique; le ridicule dans cette classe d'hommes se montre beaucoup plus facilement, et n'en est que plus théâtral; le comique ne consiste pas en des nuances qui ne

sont aperçues que des connaisseurs. Souvent il échappe aux gens du peuple, des aveux naïfs dont l'effet est toujours sûr au théâtre : c'est le secret de Molière dans presque toutes ses pièces du comique bourgeois. Voyez, (nous le répétons), dans *le Bourgeois Gentilhomme*, la scène du tailleur.

M. JOURDAIN, *regardant son habit.*

Qu'est-ce que c'est que ceci ? Vous avez mis les fleurs en en-bas.

LE TAILLEUR.

Vous ne m'avez pas dit que vous les vouliez en en-haut.

M. JOURDAIN.

Est-ce qu'il faut dire cela ?

LE TAILLEUR.

Oui, vraiment, toutes les personnes de qualité les portent de la sorte.

M. JOURDAIN.

Les personnes de qualité portent les fleurs en en-bas ?

LE TAILLEUR.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

Oh ! voilà qui est bien.

LE TAILLEUR.

Si vous voulez je les mettrai en en-haut.

M. JOURDAIN.

Non, non.

LE TAILLEUR.

Vous n'avez qu'à dire.

M. JOURDAIN.

Non, vous dis-je : vous avez bien fait.

Voyez encore dans le *Mariage forcé*; Sganarelle

sort de chez lui, en adressant la parole à ceux qui sont dans sa maison :

SGANARELLE.

Je suis de retour dans un moment : que l'on ait bien soin du logis, et que tout aille comme il faut : si l'on m'apporte de l'argent, que l'on me vienne quérir vite chez le seigneur Géronimo ; et si l'on vient m'en demander, qu'on dise que je suis sorti, et que je ne dois revenir de toute la journée.

Si les grands mettaient leurs ridicules en évidence aussi naïvement, le haut comique ne serait pas si difficile. Observons que presque tous les moyens de comique qui excitent les éclats de rire, sont pris dans le comique bourgeois, tels sont le contraste du geste avec le discours, du discours avec l'action, et presque tous les autres cités à l'article *Rire théâtral*.

Le comique bas, ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité et de la gaîté : il en a aussi la finesse et les grâces, et il ne faut pas le confondre avec le comique grossier.

Celui-ci consiste dans la manière ; ce n'est pas un genre à part, c'est le défaut de tous les genres : les amours d'une bourgeoise et l'ivresse d'un marquis peuvent être du comique grossier, comme tout ce qui blesse le goût et les mœurs.

Le comique bas, au contraire, est susceptible de délicatesse et d'honnêteté. Il donne même une nouvelle force au comique bourgeois et au comique noble, lorsqu'il contraste avec eux : Molière en fournit mille exemples.

Voyez, dans le *Dépit Amoureux*, la brouillerie et la réconciliation entre Mathurine et Gros-René, où

sont peints, dans la simplicité villageoise, les mêmes mouvemens de dépit et les mêmes retours de tendresse, qui viennent de se passer dans la scène des deux amans.

Molière, à la vérité, mêle quelquefois le comique grossier avec le bas comique. Dans la scène que nous avons citée, « Voilà ton demi-cent d'épingles de » Paris. », c'est du comique bas. « Je voudrais bien » aussi te rendre ton potage », est du comique grossier. La paille rompue est un trait de génie.

Ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs peinte avec le coloris de l'art, se répète dans toute sa simplicité.

Molière a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des comiques. C'est ainsi que, dans le *Festin de Pierre*, il nous peint la crédulité de deux petites villageoises, leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit.

C'est ainsi que, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, la grossièreté de Nicole jette un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes et l'éducation forcée de M. Jourdain. C'est ainsi que, dans l'*Ecole des Femmes*, l'imbécillité d'Alain et de Georgette, nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réussir les entreprises de l'amant, et échouer les précautions du jaloux.

§. II. Ridicule. Le ridicule dans le poëme comique est, selon Aristote, tout défaut qui cause difformité sans douleur, et qui ne menace personne de destruction, pas même celui en qui se trouve le défaut: car s'il menaçait de destruction, il ne pourrait faire rire ceux qui ont le cœur bien fait; un retour secret sur

eux-mêmes leur fesait trouver plus de charmes dans la compassion.

Le ridicule est essentiellement l'objet de la comédie. Un philosophe disserte contre le vice, un satirique le reprend aigrement, un orateur le combat avec feu; la comédie l'attaque par des railleries, et elle réussit quelquefois mieux que les plus forts argumens.

La difformité qui constitue le ridicule, sera donc une contradiction des pensées de quelque homme, de ses sentimens, de ses mœurs, de son air, de sa façon de faire, avec la nature, avec les lois reçues, avec les usages, avec ce que semble exiger la situation présente de celui en qui est la difformité.

Un homme est dans la plus basse fortune; il ne parle que des Tétrarques et des Princes: il est de Paris; à Paris, il s'habille à la chinoise: il a cinquante ans; et il s'amuse sérieusement à atteler des rats de papier à un petit charriot de carte: il est accablé de dettes, ruiné, et veut apprendre aux autres à se conduire et à s'enrichir. Voilà des difformités ridicules qui sont, comme on le voit, autant de contradictions avec une certaine idée d'ordre ou de décence établie.

Il faut observer que tout ridicule n'est pas risible. Il y a un ridicule qui nous ennuie, qui est maussade; c'est le ridicule grossier: il y en a un qui nous cause du dépit, parce qu'il tient à un défaut qui prend sur notre amour-propre; tel est le sot orgueil. Celui qui se montre sur la scène comique est toujours agréable, délicat, et ne nous cause aucune inquiétude secrète.

Le comique, que les Latins appellent *vis comica*,

est donc le ridicule vrai, mais chargé plus ou moins, selon que le comique est plus ou moins délicat. Il y a un point exquis en-deçà duquel on ne rit point, et au-delà duquel on ne rit plus; au moins les honnêtes gens.

Plus on a le goût fin et exercé sur les bons modèles, plus on le sent; mais c'est de ces choses qu'on ne peut que sentir.

Or la vérité paraît poussée au-delà des limites, 1.° quand les traits sont multipliés et présentés les uns à côté des autres. Il y a des ridicules dans la société; mais ils sont moins frappans, parce qu'ils sont moins fréquens. Un avare, par exemple, ne fait ses preuves d'avarice que de loin en loin: les traits qui prouvent sont noyés, perdus dans une infinité d'autres traits qui portent un autre caractère, ce qui leur ôte presque toute leur force. Sur le théâtre un avare ne dit pas un mot, ne fait pas un geste qui ne représente l'avarice; ce qui fait un spectacle singulier, quoique vrai et d'un ridicule qui nécessairement fait rire.

2.° La vérité paraît au-delà des limites, quand elle passe la vraisemblance ordinaire. Un avare voit deux chandelles allumées, il en souffle une; cela est juste. On la rallume encore, il la met dans sa poche: c'est aller loin, mais cela n'est pas, peut-être, au-delà des bornes du comique. *Don Quichotte* est ridicule par ses idées de chevalerie; *Sancho* ne l'est pas moins par ses idées de fortune; mais il semble que l'auteur se moque de tous deux, et qu'il leur souffle des choses outrées et bizarres pour les rendre ridicules aux autres, et pour se divertir lui-même.

La troisième manière de faire sortir le comique, est de faire contraster le décent avec le ridicule. On voit sur la même scène un homme sensé, et un joueur de trictrac qui vient lui tenir des propos impertinens : l'un tranche, l'autre le relève. La femme ménagère figure à côté de la savante, l'homme poli et humain à côté du misantrope, et un jeune homme prodigue à côté d'un père avare.

La comédie est le choc des travers, des ridicules, entre eux, ou avec la droite raison et la décence. Le ridicule se trouve partout : il n'y a pas une de nos actions, de nos pensées, pas un de nos gestes, de nos mouvemens, qui n'en soit susceptibles. On peut les conserver tout entiers et les faire grimacer par la plus légère addition : d'où il est aisé de conclure que quiconque est vraiment né pour être poëte comique, a un fonds inépuisable de ridicules à mettre sur la scène, dans tous les caractères des gens qui composent la société.

§. III. Rire théatral. Les philosophes qui ont traité du rire, en ont cherché la cause des uns dans la joie, les autres dans la folie, d'autres enfin dans l'orgueil ; ce dernier sentiment paraît le plus vraisemblable. En effet, les fous ne rient pas toujours, et lorsqu'ils cessent de rire ils n'en sont pas plus raisonnables ; on en voit même dont la folie est mélancolique.

La source du rire ne se trouve pas non plus dans la joie ; le plus grand des rieurs, le fameux Démocrite, dont le génie profond embrassait toutes les sciences, qui se retirait dans les tombeaux d'Abdère, où, pour mieux méditer, il se creva, dit-on, les

yeux, ne peut être soupçonné de cette humeur légère, de cette joie inconséquente et folle, à laquelle on attribue le rire. Il faut l'avouer, le rire perpétuel de ce philosophe n'avait d'autre cause que son orgueil excessif: Démocrite ne voyait dans la vie qu'une farce méprisable et risible.

Quoi qu'il en soit, nous n'entrerons pas dans une plus longue discussion sur la cause du rire, et nous nous contenterons de parler du rire théâtral.

On joue avec succès, à Londres, une pièce intitulée le *Deuil*. La scène de cette comédie qui provoque le plus à rire, est précisément celle où il est le plus question de cris, de pleurs, de mort et de catafalque; le juré-crieur passe en revue sa troupe de pleureurs, et leur fait répéter leurs grimaces et leurs contorsions, louant les uns, grondant les autres, etc.

En général, un acteur chargé des rôles où le personnage doit faire rire à ses dépens, ne parviendra guères à son but que par une sorte de dégradation de son être, et qu'en se composant un masque, un ton, un maintien, qui paraissent appeler sur lui la risée du spectateur : c'était le principal talent d'Armand, du fameux Poisson, et surtout de notre Préville.

Pourquoi la plupart des auteurs actuels font-ils moins rire que Molière et Régnard? c'est que leurs personnages, même les plus plaisans, conservent une teinture de dignité: c'était le défaut de Ménandre et de Térence.

Un trop grand intérêt nuit visiblement, dans la comédie, à l'action du rire; il est difficile d'allier ces deux mobiles incohérens.

La surprise est de tous les ressorts le plus propre à déterminer le mouvement du rire; l'art d'exciter dans l'ame cette commotion subite, demande *une étude particulière, qui consiste dans l'usage de quelques moyens oratoires, sous le nom de tropes ou figures.* On ne croit pas inutile de rapporter quelques exemples de ces manières d'exciter le rire par le concours de la surprise.

1.° Par *improviste*, comme le valet Carie dans le *Plutus* d'Aristophane.

CHRÉMILE.

Et cette tour que d'ici l'on peut voir,
Qu'à nos frais Timothée, a, dit-on, fait construire?

CARIE.

Que sur toi puisse-t-elle choir!

2.° Par *contradiction dans les termes*, comme Sosie dans *Amphytrion*.

Et j'étais venu, je vous jure,
Avant que je fusse arrivé.

3.° Par *contradiction sous-entendue*, comme dans l'*Épreuve réciproque*, lorsque le faux financier dit à la fausse comtesse:

Oui, cette femme-là me coûte soixante mille écus.... Ou rien?

4.° Par *surabondance*, comme dans la même pièce où M. Patin dit encore:

Jolie et épousé, je pense, sans un vieux mari.... qu'elle avait encore de reste.

5.° Par *contre-sens* : ainsi, l'avare, pour dire,

Il faut manger pour vivre, et non vivre pour manger;

se trompe, et dit :

Il faut vivre pour manger, etc.

6.° Par *effronterie*, comme dans *Crispin rival de son maître* :

Pardonnez-nous cette friponnerie, à cause de l'habitude.

7.° Par *disparate*; dans ce vers de Régnard :

On ne peut s'empêcher d'en pleurer... et d'en rire.

8.° Par *exagération*, comme dans ce passage d'Aristophane, où Plutus répond à Chrémyle, qui lui demande comment il traiterait les bons si le destin venait à lui rendre la vue :

Ah! pour eux vous me verriez tout faire.
A les bien caresser je mettrais tous mes soins;
Car je n'en ai pas vus depuis mille ans au moins.

9.° Par l'*assemblage incohérent de deux expressions*, comme les aunes de moutons de M. Guillaume, dans la comédie de l'*Avocat Patelin*.

10.° Par *contre-attente*, comme dans le *Fragment* de Nævius. Un vieux avare prend pitié d'un jeune homme qu'il voit mener en prison pour dettes; il veut le racheter : mais la somme qu'on lui demande le décourage à tel point qu'il se croit obligé de spécifier son refus deux fois et de deux manières inattendues.

CHRÉMIS.

J'ai pitié de ce jeune homme. Pour combien est-il condamné? Parlez, que vous faut-il?.... Mille écus.... Je ne vous dis plus rien; vous pouvez l'emmener.

Il faut nécessairement des dupes sur le théâtre, pour faire rire; et ces personnages, très-souvent dupes d'eux-mêmes par leur méfiance, et des autres par leur crédulité, sont très-propres à remplir l'objet de la comédie.

En effet, si l'on examine bien la vraie source du rire théâtral, on verra qu'il naît du plaisir d'intérêt et de la malignité. Ainsi, dans la quatorzième scène du second acte de l'*École des maris*, Isabelle feignant d'embrasser son tuteur qu'elle déteste, profite de cette situation pour donner sa main à baiser à Valère, son amant; et elle lui jure une fidélité inviolable par les expressions amoureuses qu'elle semble adresser à son jaloux, et que celui-ci prend en effet pour lui. L'amant qui intéresse est parvenu à ce qu'il faisait désirer pour lui; de plus, il a trompé un surveillant importun; alors le plaisir sourit, et la malignité éclate.

Le rire, pour être vif, doit être une saillie de l'ame et naître de la surprise. Les déguisemens peuvent aussi prêter à la bonne plaisanterie: telles sont la comédie du *Légataire universel*, les *Métamorphoses de Crispin*, la scène de Cléanthis et de Strabon, dans le *Démocrite* de Regnard, etc.

Une bonne source du rire théâtral est lorsque le geste ou le discours d'un personnage est contraire à l'idée qu'il a donnée de lui. Par exemple, dans le *Cocu imaginaire*, Sganarelle, après s'être livré à la crainte qu'il a de Lélio, forme le projet courageux de l'aller attaquer. De même, on ne peut s'empêcher de rire de voir Arlequin démentant, par le tremblement involontaire de tous ses membres, la hardiesse

et la résolution qu'il fait paraître dans ses paroles et ses gestes.

Le rire s'excite encore par les méprises, par les fausses confidences, par les doubles ententes, les étourderies, les supercheries, etc.; enfin il y a mille manières, mais il faut un génie né plaisant et comique pour le saisir.

On remarquera ici qu'il y a de la différence entre la plaisanterie de théâtre et la plaisanterie de société: celle-ci serait trop faible sur la scène et n'y ferait aucun effet; l'autre serait trop rude dans le monde, et elle offenserait. Le cynisme, si odieux, si incommode dans la société, est excellent sur la scène.

§. IV. JEU DE THÉATRE. Les jeux de théâtre contribuent beaucoup à la vérité et à l'agrément de la représentation; plus ils ont de liaison avec l'action de la pièce, plus ils sont parfaits: mais cela n'est pas absolument essentiel; il suffit qu'ils n'y soient point contraires et qu'ils soient vraisemblables.

Pendant qu'Albert s'entretient avec Éraste (*Folies amoureuses*, acte deuxième, scène quatrième), Crispin fait diverses tentatives pour s'introduire dans la maison du jaloux; ne pouvant y réussir, il s'en dédommage en fouillant dans la poche du tuteur d'Agathe. Ces deux incidens sont inutiles à la marche de l'intrigue de la comédie, mais ils n'y nuisent point; de plus, ils excitent la gaieté sans blesser la vraisemblance.

Il est très-naturel que, soit par le désir de servir Éraste, soit par le plaisir d'impatienter Albert, soit enfin par simple curiosité, Crispin cherche le moyen

d'avoir une conversation avec Agathe, ou du moins avec la suivante de cette belle; mais Albert, pour empêcher ce valet d'exécuter son dessein, l'arrête de façon qu'il ne peut échapper. Il n'est pas non plus extraordinaire que Crispin, tant pour se venger du jaloux que pour l'obliger de le laisser libre, s'amuse à recorder les leçons qu'il a reçues en faisant la guerre avec les miquelets.

Les jeux de théâtre qui contribuent à la vérité de la représentation, et ceux qui servent seulement à la rendre plus agréable, peuvent s'exécuter par une seule personne, ou ils dépendent du concours de plusieurs acteurs: dans ce dernier cas, la vraisemblance exige que les degrés de leur expression soient proportionnés au degré d'intérêt que leurs personnages prennent à l'action qui se passe sur la scène.

Dans les images que nous offre le spectacle, de même que dans les tableaux, la figure principale doit toujours avoir sur les autres l'avantage de fixer principalement les regards.

Il n'est pas moins essentiel dans les jeux dont il s'agit, que les attitudes et les gestes des divers acteurs contrastent ensemble le plus qu'il est possible. Tout au théâtre doit être varié; nous y portons le goût pour la diversité à un tel point que nous voulons non-seulement que les acteurs diffèrent entre eux, mais encore que chaque jour ils diffèrent d'eux-mêmes, du moins à certains égards.

L'envie de multiplier les jeux de théâtre, fait souvent que la comédie dégénère en farce. Dans l'*Avare* de Molière, il est très-naturel qu'Harpagon, voyant

deux bougies allumées, en éteigne une; mais il n'est guères vraisemblable qu'il la mette dans sa poche, et encore moins que maître Jacques la lui rallume.

Quelquefois les jeux de théâtre sont poussés si loin qu'ils étouffent l'action principale et empêchent le spectateur d'entendre le dialogue : c'est un défaut qui n'est supportable que quand le spectateur n'a rien à entendre de bon.

§. v. Lazzi. Ce mot, emprunté de l'italien, désigne des mouvemens, des jeux de théâtre, des plaisanteries particulières aux bouffons italiens. *Lazzi* ou *lacci* signifie en français *liens*. La signification de ce terme est désignée par le mot même; car l'acteur qui interrompt par ses lazzis le cours d'une action, doit renouer par d'autres lazzis : ce qui demande beaucoup d'adresse, et quelquefois de l'esprit.

Aussi tous les lazzis qui n'ont pas cette qualité, sont fades et ennuyeux.

§. vi. Groupe. C'est au théâtre l'assemblage de plusieurs personnages. Le mot groupe ne s'applique guères qu'à la comédie; Molière est admirable en ce genre et n'a point eu d'imitateurs.

Voyez la cinquième scène du second acte du *Misantrope*, où Élianthe, Philinte, et les deux marquis rient des portraits satiriques que Célimène fait de plusieurs personnes, tandis qu'Alceste, à l'écart, écoute ces propos avec indignation, et éclate enfin par ces vers :

> Allons, ferme, pousses, mes bons amis de cour;
> Vous n'en épargnez point, et chacun a son tour.

On peut encore citer, dans les *Femmes savantes*,

la scène de la lecture du sonnet et la dispute de Vadius et de Trissotin.

C'est principalement le contraste d'un des personnages avec les autres qui produit le grand effet du groupe ; c'est ainsi que Molière a placé, au fond du théâtre, Alceste, pour faire sortir le caractère des autres acteurs, et que, dans les *Femmes savantes*, il a placé à l'un des côtés de la scène, Henriette, cette ignorante aimable qui ne veut point entendre le sonnet sur lequel les femmes savantes vont s'extasier : on ne trouve rien de pareil dans aucun de ses successeurs.

§. VII. SCÈNES ÉPISODIQUES. Il est une sorte de scènes épisodiques dont nos poëtes nous offrent peu d'exemples, et qui me paraissent bien naturelles. Ce sont des personnages comme il y en a dans tout le monde et dans les familles, qui se fourrent partout sans être appelés, et qui, soit bonne ou mauvaise volonté, intérêt, curiosité ou quelque motif pareil, se mêlent de nos affaires et les terminent ou les brouillent malgré nous.

Ces scènes bien ménagées ne suspendraient point l'intérêt ; loin de couper l'action, elles pourraient l'accélérer. On donnera à ces intervenans le caractère qu'on voudra ; rien n'empêche même qu'on ne les fasse contraster : ils demeurent trop peu pour fatiguer. Ils releveront alors le caractère auquel on les opposera : telle sont madame Pernelle dans le *Tartuffe*, et Antiphon dans l'*Eunuque*.

CHAPITRE III.

§. I.er COMÉDIENS. On donne ce nom en général

aux acteurs et actrices qui montent sur le théâtre et jouent des rôles, soit dans le comique, soit dans le tragique, dans les spectacles où l'on déclame : car à l'opéra on ne leur donne que le nom d'acteurs ou actrices, *danseurs*, filles de chœurs, etc.

Nos premiers comédiens ont été les Troubadours, connus aussi sous le nom de Trouveurs et Jongleurs; ils étaient tout à-la-fois auteurs et acteurs, comme on a vu Molière, Dancourt, Montfleury, le Grand, etc. Aux Jongleurs succédèrent les confrères de la Passion qui représentaient les pièces appelées *Mystères de la Religion Chrétienne.*

Vinrent ensuite les troupes des comédiens, qui sont ou sédentaires comme les comédiens français, les comédiens italiens établis à Paris, et plusieurs autres troupes qui ont des théâtres fixes dans plusieurs grandes villes du royaume, ou qui courent les provinces, et vont de ville en ville, et qu'on nomme comédiens de campagne.

Il y a lieu de s'étonner de la manière différente dont les Grecs et les Romains traitèrent la profession de comédien : elle fut honorée dans la Grèce à un tel point que l'on choisit quelquefois, parmi les acteurs célèbres, des ambassadeurs de la république.

Chez les Romains, au contraire, les comédiens furent si fort avilis qu'ils étaient dans une espèce d'incapacité de s'obliger en justice, ayant la permission de rompre à leur gré tout engagement fait sous caution, et même avec serment.

L'Angleterre, de notre temps, n'a point fait difficulté d'accorder à la célèbre Olfield un tombeau à Westminster, à côté de Newton et des rois.

En France, les lois et l'opinion étaient moins favorables aux comédiens; l'église romaine les excommuniait et leur refusait la sépulture chrétienne, s'ils n'avaient pas renoncé au théâtre avant leur mort. Ces foudres, lancées dans un temps où de misérables jongleurs représentaient des farces aussi ridicules que scandaleuses, continuèrent de frapper un théâtre qui est devenu l'école des mœurs et des vertus. Mais dans notre temps plus éclairé, et sous un gouvernement sans superstition, on a renoncé à des préjugés si injustes et si déshonorans.

La fonction de comédien exige de la figure, de la dignité, de la voix, de la mémoire, du geste, de la sensibilité, de l'intelligence, de la connaissance même des mœurs et des caractères; en un mot, un grand nombre de qualités que la nature réunit rarement dans une personne.

Peut-être serait-il à souhaiter qu'ils ne fussent ni ambassadeurs, ni enterrés auprès des rois, ni avilis, ni excommuniés; qu'ils fussent des citoyens obligés d'avoir des mœurs, et jouissant d'une considération proportionnée à leurs talens.

§. II. Jongleurs: joueurs d'instrumens qui, dans la naissance de notre poésie, se joignaient aux troubadours, aux poëtes provençaux, et couraient avec eux les provinces.

L'histoire du Théâtre Français nous apprend qu'on nommait ainsi des bateleurs qui étaient connus dès le onzième siècle.

Le terme de jongleur paraît être une corruption du mot latin *joculator*, en français *joueur*.

Il est fait mention des jongleurs dès le temps de

l'empereur Henri II, qui mourut en 1056. Comme ils jouaient de différens instrumens, ils s'associèrent avec les trouveurs et les chanteurs pour exécuter les ouvrages des premiers; et ainsi, de compagnie, ils s'introduisirent dans les palais des rois et des princes et en tirèrent de magnifiques présens.

Quelque temps après la mort de Jeanne première du nom, reine de Naples et de Sicile, et comtesse de Provence, arrivée en 1382, tous ceux de la profession des trouveurs et des jongleurs se séparèrent en deux différentes espèces d'acteurs.

Les uns, sous l'ancien nom de jongleurs, joignirent aux instrumens le chant ou le récit des vers; les autres prirent simplement le nom de joueurs, en latin *joculatores*, ainsi qu'ils sont nommés par les ordonnances. Tous les jeux de ceux-ci consistaient en gesticulations, tours de passe-passe, exécutés par eux-mêmes ou par des singes qu'ils portaient, ou en quelques mauvais récits du plus bas burlesque. Mais leurs excès ridicules et extravagans les firent tellement mépriser, que pour signifier alors une chose mauvaise, folle, vaine et fausse, on l'appelait *jonglerie*.

Philippe-Auguste, dès la première année de son règne, les chassa de sa cour, et les bannit de ses états. Quelques-uns, néanmoins, qui se reformèrent, s'y établirent, et y furent tolérés dans la suite du règne de ce prince et des rois ses successeurs, comme on le voit par un tarif fait par Saint-Louis, pour régler les droits de péage dus à l'entrée de Paris, sous le Petit-Châtelet.

L'un de ces articles porte, que les jongleurs seraient quittes de tout péage, en faisant le récit d'un couplet

de chanson devant le péager. Un autre porte « que, « le marchand qui apporterait un singe pour le « vendre, paierait quatre deniers; que si le singe « appartenait à un homme qui l'eût acheté pour son « plaisir, il ne donnerait rien; et que s'il était à un « joueur, il jouerait devant le péager, et que par ce « jeu il serait quitte du péage, tant du singe que de « tout ce qu'il aurait acheté pour son usage. » C'est de là que vient cet ancien proverbe, *payer en monnaie de singe, en gambades.*

Tous prirent dans la suite le nom de jongleurs, comme le plus ancien; et les femmes qui se mêlaient de ce métier, celui de jongleresses. Ils se retiraient à Paris dans une seule rue, qui avait pris le nom de rue des Jongleurs, et qui est aujourd'hui celle de Saint-Julien des Ménestriers. On y allait louer ceux que l'on jugeait à propos, pour s'en servir dans les fêtes ou assemblées de plaisirs.

Par une ordonnance de Guillaume de Clermont, prévôt de Paris, du 14 septembre 1395, il fut défendu aux jongleurs de rien dire, représenter ou chanter, soit dans les places publiques, soit ailleurs, qui pût causer quelque scandale, à peine d'amende et de deux mois de prison au pain et à l'eau. Depuis ce temps il n'en est plus parlé: c'est que dans la suite les acteurs s'étant adonnés à faire des tours surprenans avec des épées ou autres armes, etc. on les appela *bataiores*, en français *bateleurs;* et qu'enfin ces jeux devinrent le partage des danseurs de corde, et des sauteurs.

§. III. Baladin: danseur, farceur, qui, en agissant, fait des postures de bas comique. Ces sortes de rôles

étaient fort en usage sur les théâtres de France aux quinzième, seizième, et pendant la moitié du dix-septième siècle. La comédie les a rejetés et abandonnés à la farce.

Ces baladins n'ont pas peu contribué à faire condamner la comédie par l'église et par les personnes d'une humeur austère.

§. IV. BOUFFON : farceur qui divertit le public par ses plaisanteries et ses quolibets. Les étymologistes font venir ce terme du mot latin *buffo*.

On nommait ainsi en latin ceux qui paraissaient sur le théâtre avec les joues enflées pour recevoir des soufflets, afin que le coup fît plus de bruit et excitât plus à rire. On en donne d'autres étymologies dont le détail est inutile.

§. V. CAPITAN : personnage ridicule de la comédie nouvelle chez les Grecs. Quelques fanfarons de l'Asie mineure, qui avaient servi dans les armées du roi de Perse, et qui venaient étourdir leurs camarades de leurs exploits, donnèrent l'idée de ce ridicule personnage.

On le trouve dans Plaute et même dans Térence. Les Italiens, les Espagnols l'outrèrent encore.

Observez qu'il est partout fanfaron, poltron, et homme à bonnes fortunes. Il fut long-temps un des ornemens de notre scène, avant que Molière nous eût donné l'idée de la bonne comédie.

Corneille lui-même, qui avait introduit sur le théâtre le ton de la bonne société, paya le tribut au mauvais goût de son siècle.

On sera peut-être curieux de voir comment s'exprime Matamore dans l'*Illusion comique*.

Matamore est menacé par un brave, qui lui dit :

Point de bruit;
J'ai déjà massacré dix hommes cette nuit;
Et si vous me fâchez, vous en croîtrez le nombre.

MATAMORE.

Cadedieu, ce coquin a marché dans mon ombre;
Il s'est rendu vaillant d'avoir suivi mes pas!
S'il avait du respect, j'en voudrais faire cas.

Dans un autre endroit Matamore est en scène avec Isabelle, à qui il fait sa cour : arrive un page.

LE PAGE.

Monsieur.....

MATAMORE.

Que veux-tu, page?

LE PAGE.

Un courrier vous demande.

MATAMORE.

D'où vient-il?

LE PAGE.

De la part de la reine d'Islande.

MATAMORE.

Ciel, qui sais comme quoi j'en suis persécuté!
Un peu plus de repos avec moins de beauté;
Fais qu'un si long mépris enfin la désabuse.
.....
Elle a beau me prier, non, je n'en ferai rien;
Et quoiqu'un fol espoir ose encor lui promettre,
Je lui vais envoyer sa mort dans une lettre.

Voilà quel était le comique d'alors. Que prétendaient les poëtes, dit Fontenelle, en traçant de tels carac-

tères? que voulaient-ils peindre? Ce sont ces Matamores qui ont donné l'idée des marquis ridicules du siècle dernier. La scène de Valère et de Maître Jacques dans Molière, est au-dessus de tout cela.

C'était aussi le nom d'un acteur principal de la Comédie italienne: son caractère était le même; son habillement était composé d'un large manteau, d'un buffle et d'une longue épée.

§. VI. CRISPIN. C'est un rôle ou personnage de la comédie française, qu'on prétend avoir été inventé par Raimond Poisson. Cet acteur parlait bref; et n'ayant point de gras-de-jambe, il imagina de jouer en bottines. De-là tous les crispins ses successeurs ont bredouillé et se sont bottés. C'est ordinairement un valet singulier.

§. VII. MERLIN. C'est un personnage de valet du théâtre français, qui fut inventé par Desmarres en 1686, et devint bientôt à la mode. On ne l'emploie cependant plus.

§. VIII. VALETS: personnages de comédie. Autant l'air malin est-il nécessaire aux suivantes, autant la souplesse et l'agilité le sont aux valets. J'ai observé que dans une pièce bien faite tous les personnages étaient toujours en mouvement; et pour lors je n'employais cette expression que dans le sens figuré. Par rapport aux valets, elle doit être prise au propre. Il est essentiel que sans cesse ils amusent nos yeux aussi bien que notre esprit. De ce principe, il s'ensuit qu'une taille épaisse ne leur sied pas mieux que le bégaiement à une soubrette babillarde.

§. IX. SCÈNES DE VALETS. Les plaisanteries d'un valet et son avidité pour l'argent sont très-grossières.

On n'a que trop long-temps avili la comédie par ce bas comique, qui n'est point-du-tout comique.

Les scènes de valets et de soubrettes ne sont bonnes que quand elles sont absolument nécessaires à l'intérêt de la pièce, et quand elles renouent l'intrigue : elles sont insipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la scène, et cette insipidité, jointe à la bassesse des discours, déshonorent un théâtre fait pour amuser et pour instruire les honnêtes gens.

Ces scènes où les valets font l'amour à l'imitation de leurs maîtres, sont enfin proscrites du théâtre avec beaucoup de raison. Ce n'est qu'une parodie basse et dégoûtante des premiers personnages. (V. .)

§. x. Suivante. C'est dans la comédie un rôle subalterne de femme. La suivante est attachée au service d'une autre femme; c'est la confidente de cette femme; c'est elle qui la conseille bien ou mal, qui la révolte contre ses parens, ou qui la soumet à leurs volontés; qui conduit son intrigue, qui parle à l'amant, qui ménage l'entrevue, en un mot, qui lui rend à peu près les mêmes services que l'amant reçoit de son valet. Comme celui-ci, la suivante est communément rusée, intéressée, fine, à moins qu'il ne plaise au poëte d'en disposer autrement, et de placer de l'honnêteté, du courage, du bon esprit, et de la vertu même dans ce rôle.

§. xi. Soubrette; nom affecté à un personnage de femme employée dans divers rôles de suivantes. Aux uns, l'âge n'importe pas, et peut-être même il est à propos que l'actrice ne soit plus de la première jeunesse.

Pour d'autres, il est de la bienséance qu'elle soit jeune, ou que du moins elle le paraisse. Cela est con-

vénable lorsque les discours peu respectueux tenus par la soubrette à des personnes auxquelles elle doit des égards, ou les conseils peu sages qu'elle donne à de jeunes beautés, ne peuvent avoir pour excuse qu'un grand fonds d'étourderie.

Cela l'est surtout lorsque, pour favoriser deux amans, elle se permet certaines démarches condamnables au tribunal d'une morale rigoureuse. Moins la soubrette aura l'air jeune, plus l'indécence sera frappante.

Cependant une soubrette n'est pas toujours obligée d'avoir l'air jeune : elle l'est toujours d'avoir dans la langue une extrême volubilité. Si elle est privée de cet avantage, elle fera, surtout dans les comédies de Regnard, perdre à plusieurs rôles la plus grande partie de leur grâce.

L'air malin ne lui est pas moins nécessaire que la volubilité. Quand on remarque dans une suivante une physionomie simple et ingénue, on s'imagine voir Louison ou Javotte, et non Finette et Nérine.

§. XII. Rôle. Au théâtre, c'est la partie que l'acteur doit savoir et débiter. Il faut qu'outre son rôle, il sache les mots de chacun des rôles des autres acteurs, après lesquels il doit répondre.

On appelle grands rôles ou principaux rôles, ceux où les acteurs représentent le héros ou les personnages les plus intéressans d'une pièce.

§. XIII. Double : nom que l'on donne aux acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers acteurs lorsque ceux-ci ne peuvent pas ou ne veulent pas jouer. De là les termes de doubleur, de doubleuse.

§. XIV. Début. C'est le nom que l'on donne à l'essai

qu'un acteur ou une actrice font de leurs talens devant le public.

§. XV. SOUFFLEUR, homme de théâtre, qui est ordinairement assis dans une des coulisses, ou au-devant du théâtre et de l'orchestre, et placé plus bas, pour n'être pas vu.

Il faut qu'il se mette à portée des acteurs, pour suivre fort attentivement sur le papier ce que les acteurs ont à dire, et le leur suggérer si la mémoire vient à leur manquer.

Ce dernier personnage des grands théâtres a, comme on voit, un emploi en quelque sorte caché, mais qui n'est pas le moins utile, ni le plus facile à remplir.

Il doit avoir d'abord les connaissances littéraires des pièces dramatiques qui sont représentées habituellement sur le théâtre auquel il est attaché; et comme il est le dépositaire des divers rôles de ces pièces, et chargé de les distribuer aux acteurs et actrices, suivant leur destination, l'on exige qu'il soit très-attentif à ce que les changemens, ou les corrections soient exactement indiqués.

On le consulte pour savoir comment le jeu, le costume de chaque personnage, sont établis, il faut donc que le souffleur ait à cet égard une tradition exacte, et qu'il veille autant qu'il est possible à une fidèle exécution.

Ce n'est pas tout: le *souffleur dramatique* étudie les talens et même les défauts des personnages qui sont en scène; il ne perd point de vue leur action, leurs gestes, il suit leur déclamation, il répète tacitement les tons qu'ils prennent, et se met en état, s'il aperçoit de l'embarras, de la lenteur, ou de

l'inquiétude, soit dans le jeu, soit dans le débit d'un acteur, de venir adroitement à son secours.

Enfin, c'est un tel maître qui par son expérience nous paraît le plus propre à donner à la jeunesse, des leçons de lecture, de déclamation et de jeu théâtrale.

LIVRE VII.

CHAPITRE I.er

§. I.er Opéra. Drame dont l'action se chante, et réunit le pathétique de la tragédie et le merveilleux de l'épopée.

Le pathétique que l'opéra imite de la tragédie, consiste dans les sentimens, les situations touchantes, le nœud, les incidens frappans, l'intérêt, le dénouement.

Le merveilleux qu'il imite de l'épopée, consiste à réaliser aux yeux tout ce qu'elle ne fait que peindre à l'imagination. S'il y est question d'une divinité du ciel, de l'enfer, d'un naufrage, des êtres même moraux et inanimés, il les représente au naturel par la magie des décorations.

Le caractère de l'épopée est de transporter la scène de la tragédie dans l'imagination du lecteur. Là, profitant de l'étendue de son théâtre, elle agrandit et varie ses tableaux, se répand dans la fiction, et marie à son gré tous les ressorts du merveilleux.

Dans l'opéra, la muse tragique, à son tour, jalouse des avantages que la muse épique a sur elle, essaie de marcher son égale, ou plutôt de la surpasser, en réalisant, du moins pour les sens, ce que l'autre ne peint qu'en idée.

Pour bien concevoir ces deux révolutions, supposez sur le théâtre une reine de Phénicie, qui,

par ses grâces et sa beauté, ait attendri, intéressé pour elle les chefs les plus vaillans de l'armée de Godefroi, qui en ait même attiré quelques-uns dans sa cour, y ait donné asile au fier Renaud dans sa disgrâce; l'air aimé, ait tout fait pour lui, et qu'elle le voie s'arracher aux plaisirs pour suivre les pas de la gloire; voilà le sujet d'Armide en tragédie.

Le poëte épique s'en empare, et au lieu d'une reine tout naturellement belle, sensible, il en fait une enchanteresse; dès-lors, dans une action simple, tout devient magique et surnaturel. Dans Armide, le don de plaire est un prestige; dans Renaud, l'amour est un enchantement; les plaisirs qui les environnent, les lieux même qu'ils habitent, ce qu'on y voit, ce qu'on y entend, la volupté qu'on y respire, tout n'est qu'illusion, et c'est le plus charmant des songes.

Telle est Armide embellie des mains de la muse héroïque. La muse du théâtre la réclame et la reproduit sur la scène, avec toute la pompe du merveilleux. Elle demande, pour varier et pour embellir ce brillant spectacle, les mêmes licences que la muse épique s'est données; et, appelant à son secours la musique, la danse, la peinture, elle nous fait voir, par une magie nouvelle, les prodiges que sa rivale ne nous a fait qu'imaginer. Voilà Armide sur le théâtre lyrique, et voilà l'idée qu'on peut se former d'un spectacle qui réunit le prestige de tous les arts.

Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De tous plaisirs font un plaisir unique.

VOLTAIRE.

Dans ce composé, tout est mensonge; mais tout est d'accord, et cet accord en fait la vérité. La musique y fait le charme du merveilleux; le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique. On est dans un monde nouveau, c'est la nature dans l'enchantement, et visiblement animée par une foule d'intelligences dont les volontés sont des lois.

Une intrigue facile et facile à nouer et à dénouer, des caractères simples, des incidens qui naissent d'eux-mêmes, des tableaux sans cesse variés par le moyen du clair-obscur, des passions douces, quelquefois violentes, mais dont l'accès est passager, quelquefois vif et touchant, mais qui par intervalles laisse respirer l'ame: voilà les sujets que chérit la poésie lyrique, et dont Quinault a fait un si beau choix.

La passion qu'il a préférée est de toutes la plus féconde en images et en sentimens, celle où se succèdent avec le plus de nature toutes les nuances de la poésie, et qui réunit le plus de tableaux riches et sombres tour à tour.

Les sujets de Quinault sont simples, faciles à exposer, noués et dénoués sans peine. Voyez dans le Roland ce héros à tout quitter pour Angélique; Angélique le trahit et l'abandonne pour Médor. Voilà l'intrigue de son poème, un ressort magique en fait le merveilleux, une fête de village en amène le dénouement. Il n'y a pas dix vers qui ne soient en sentimens ou en images. Le sujet d'Armide est encore plus simple.

L'opéra peut embrasser des sujets de trois genres différens: du genre tragique, du genre comique, et du genre pastoral. Nous allons faire, d'après le *Spec-*

tacle des Beaux-Arts, (1) quelques observations sur chacun de ces genres.

Le poëte qui fait une tragédie lyrique, s'attache plus à faire illusion aux sens qu'à l'esprit; il cherche plutôt à produire un spectacle enchanteur, qu'une action, où la vraisemblance soit exactement observée. Il s'affranchit des lois rigoureuses de la tragédie, et s'il a quelque égard à l'unité d'intérêt et d'action, il viole sans scrupule les unités de temps et de lieu, les sacrifiant aux charmes de la variété et du merveilleux. Ses héros sont plus grands que nature; ce sont des dieux, ou des hommes en commerce avec eux et qui participent de leur puissance: ils franchissent les barrières de l'Olympe; ils pénètrent les abîmes de l'Enfer; à leur voix la nature s'ébranle, les élémens obéissent, l'Univers leur est soumis.

Le poëte tend à retracer des sujets vastes et sublimes; le musicien se joint à lui pour les rendre encore plus sublimes: l'un et l'autre réunissent les efforts de leur art et de leur génie, pour enlever et enchanter le spectateur étonné, pour le transporter tantôt dans les palais enchantés d'Armide, tantôt dans l'Olympe, tantôt dans les Enfers ou parmi les ombres fortunées de l'Élysée. Mais quelque effet que produisent sur les sens l'appareil pompeux et la diversité des décorations, le poëte doit encore plus s'attacher à produire dans les spectateurs l'intérêt du sentiment.

Les sujets tragiques ne sont pas les seuls qui soient du ressort du théâtre lyrique; il peut s'approprier

(1) Ouvrage de M. L., en un volume in-12, à Paris.

aussi le genre comique, c'est-à-dire les pièces de caractère, d'intrigue, de sentiment.

Le comique de caractère peut être une ressource infinie pour ce théâtre; il fournirait au poète et au musicien un moyen de sortir de la monotonie éternelle d'expressions mielleuses, de sentiments douereux, qui caractérisent nos opéra lyriques. Cependant ce genre est entièrement négligé à notre grand Opéra: on l'a abandonné au théâtre des Italiens, avec les pièces d'intrigue et de sentiment.

Le genre pastoral trouve aussi sa place au théâtre lyrique. Plusieurs de nos poètes s'y sont exercés avec succès. Les sujets champêtres font plaisir par les tableaux naïfs qu'ils nous présentent, et sont très-susceptibles d'une musique gracieuse, par les images riantes dont ils sont ornés. L'amour pastoral a une candeur, une aménité, un charme ravissant, il rappelle l'âge d'or, où le goût seul faisait le choix des amants, et le sentiment, leurs liens et leurs délices. C'est parmi nos bergers que l'amour est vraiment un enfant simple comme la nature qui le produit, il plaît sans fard et sans déguisement, il blesse sans cruauté, il attache sans violence. De telles peintures demandent une musique naïve, des airs simples, un chant uni, une symphonie douce et tendre; mais ce genre semble épuisé parmi nous, et n'avoir plus rien que de fade et de monotone.

§. II. Poème lyrique, opéra. Les Italiens ont appelé le poème lyrique, ou le spectacle en musique, opéra, et ce mot a été adopté en français.

Tout art d'imitation est fondé sur un mensonge: ce mensonge est une espèce d'hypothèse établie et admise

primer par la mélodie, et à l'aide de l'harmonie, toute espèce de discours, d'accents, de passions, et d'images quelquefois jusqu'à des effets physiques.

La réunion de cet art, aussi sublime que voisin de la nature, avec l'art dramatique, a donné naissance au spectacle de l'opéra, le plus noble et le plus brillant d'entre les spectacles modernes.

La musique est une langue. Imaginez un peuple d'inspirés et d'enthousiastes, dont la tête serait toujours exaltée, dont l'ame serait toujours dans l'ivresse et dans l'extase, qui, avec nos passions et nos principes, nous serait cependant supérieurs par la subtilité, la pureté et la délicatesse des ames, par la mobilité, la finesse et la perfection des organes : un tel peuple chanterait au lieu de parler, sa langue naturelle serait la musique.

Le poëme lyrique ne représente pas des êtres d'une organisation différente de la nôtre, mais seulement d'une organisation plus parfaite ; ils s'expriment dans une langue qu'on ne saurait parler sans génie, mais qu'on ne saurait non plus entendre sans un goût délicat, sans des organes exquis et exercés.

Ainsi ceux qui ont appelé le chant le plus fabuleux de tous les langages, et qui ne sont moqués d'un spectacle où les héros meurent en chantant, n'ont pas eu autant de raison qu'on le croirait d'abord, mais comme ils n'aperçoivent dans la musique que tout au plus un bruit harmonieux et agréable, une suite d'accords et de cadences, ils doivent le regarder comme une langue qui leur est étrangère : ce n'est point à eux d'apprécier le talent du compositeur ; il faut une oreille attique pour juger de l'éloquence de Démosthène.

La langue du musicien a sur celle du poëte, l'avantage qu'une langue universelle a sur un idiôme particulier; celui-ci ne parle que la langue de toutes les nations et de tous les siècles. Toute langue universelle est vague par sa nature; ainsi, en voulant embellir, par son art, la représentation théâtrale, le musicien a été obligé d'avoir recours au poëte: non-seulement il en a besoin pour l'invention de l'ordonnance du drame lyrique, mais il ne peut se passer d'interprète dans toutes les occasions où la précision du discours devient indispensable, où la langue musicale entraînerait le spectateur dans l'incertitude.

Le musicien n'a besoin d'aucun secours pour exprimer la douleur, le désespoir, le délire d'une femme menacée d'un grand malheur; mais son poëte nous dit: Cette femme éplorée que vous voyez est une mère qui redoute quelque catastrophe funeste pour un fils unique;... cette mère est Sara, qui ne voyant pas revenir son fils du sacrifice, se rappelle le mystère avec lequel ce sacrifice a été préparé, et le soin avec lequel elle en a été écartée; elle se porte à questionner les compagnons de son fils, conçoit de l'effroi de leur embarras et de leur silence, et monte ainsi par degrés des soupçons à l'inquiétude, de l'inquiétude à la terreur, jusqu'à en perdre la raison. Alors, dans le trouble dont elle est agitée, on elle se croit émouvée lorsqu'elle est seule, ou elle ne reconnaît plus ceux qui sont avec elle...; tantôt elle les presse de parler, tantôt elle les conjure de se taire.

Deh, parlate: che forse tacendo,

Par pitié parlez: peut-être qu'en vous taisant,

Men pietosi, più barbari siete.

Vous êtes moins compatissans que barbares.

Ah! v'intendo! tacete, tacete;

Ah! je vous entends! taisez-vous, taisez-vous,

Non mi dite che'l figlio è morto.

Ne me dites point que mon fils est mort.

Après avoir ainsi nommé le sujet et créé la situation, après l'avoir préparée et fondée par les discours, le poète n'en fournit plus que les masses, qu'il abandonne au génie du compositeur; c'est à celui-ci à leur donner toute l'expression, et à développer toute la finesse des détails dont elles sont susceptibles.

Le drame en musique doit donc faire une impression bien autrement profonde que la tragédie et la comédie ordinaire: il serait inutile d'employer l'instrument le plus puissant pour ne produire que des effets médiocres. Si la tragédie de Mérope m'attendrit, me touche, me fait verser des larmes, il faut que dans l'opéra les angoisses, les mortelles alarmes de cette même infortunée, passent toutes dans mon ame; il faut que je sois effrayé de tous les fantômes dont elle est obsédée, que sa douleur et son délire me déchirent et m'arrachent le cœur. Le musicien qui m'en tiendrait quitte pour quelques larmes, pour un attendrissement passager, serait bien au-dessous de son art.

Il en est de même de la comédie. Si la comédie de Térence et de Molière enchante, il faut que la comédie en musique me ravisse. L'une représente les hommes tels qu'ils sont; l'autre leur donne un degré de verve et de génie de plus: ils sont tout près de la folie. Pour sentir le mérite de la première, il

que faut que des oreilles et du bon sens ; mais la comédie chantée paraît être faite pour l'élite des gens d'esprit et de goût.

La musique donne aux ridicules et aux mœurs un caractère d'inégalité, une finesse d'expression, qui, pour être saisis, exigent un tact prompt et délicat, et des organes très exercés. Mais la passion a ses repos, ses intervalles, et l'art du théâtre veut qu'on suive en cela la marche de la nature.

On ne peut pas au spectacle, toujours rire aux éclats, ni toujours fondre en larmes. Oreste n'est pas toujours tourmenté par les Euménides ; Andromaque, au milieu de ses alarmes, aperçoit quelques rayons d'espérance qui la calment : il n'y a qu'un pas de cette sécurité au moment affreux où elle verra périr son fils, mais ces deux moments sont différens, et le dernier ne devient que plus tragique par la tranquillité du précédent.

Les personnages subalternes, quelque intérêt qu'ils prennent à l'action, ne peuvent avoir les accens passionnés de leur héros : enfin, la situation la plus pathétique ne devient touchante et terrible que par degrés : il faut qu'elle soit préparée, et son effet dépend, en grande partie, de ce qui l'a précédée et amenée.

Voilà donc deux moments bien distincts du drame lyrique, le moment tranquille, et le moment passionné : le premier soin du compositeur a dû consister à trouver deux genres de déclamation essentiellement différens, et propres, l'un à rendre le discours tranquille, l'autre à exprimer le langage des passions dans toute sa force, dans toute sa variété, et dans tout son désordre.

Cette dernière déclamation porte le nom d'air ; la première a été appelée le *récitatif*. C'est ainsi une déclamation notée, soutenue et conduite par une simple basse, qui se faisant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner.

Lorsque les personnages raisonnent délibèrent, s'entretiennent et dialoguent ensemble, ils ne peuvent que réciter. Rien ne serait plus faux que de les voir discuter en chantant, ou dialoguer par couplets, en sorte qu'un couplet devint la réponse de l'autre.

Le récitatif est le seul instrument propre à la scène et au dialogue. Il ne doit pas être chantant ; il doit exprimer les véritables inflexions du discours, par des intervalles un peu plus marqués et plus sensibles que la déclamation ordinaire ; du reste, il doit en conserver la gravité et la rapidité, et tous les autres caractères. Il ne doit pas être exécuté en mesure exacte ; il faut qu'il soit abandonné à l'intelligence et à la chaleur de l'acteur, qui doit se hâter ou se ralentir, suivant l'esprit de son rôle et de son jeu. Un récitatif qui n'aurait pas tous ces caractères ne pourrait jamais être employé sur la scène avec succès.

Le récitatif est beau pour le peuple, lorsque le poète a fait une belle scène et que l'acteur l'a bien jouée. Il est beau pour l'homme de goût, lorsque le musicien a bien saisi, non seulement le principal caractère de la déclamation, mais encore toutes les finesses qu'elle reçoit des intérêts de ceux qui parlent et agissent dans le drame.

L'air et le chant commencent avec la passion ; dès qu'elle se montre, le musicien doit s'en emparer avec toutes les ressources de son art.

Arbate explique à Mandane les motifs qui l'obligent de quitter la capitale avant le retour du printemps, de s'éloigner de ce qu'il a de plus cher au monde. Cette tendre princesse combat les raisons de son amant; mais lorsqu'elle en a reconnu la solidité, elle consent à son éloignement, non sans un extrême regret : voilà le sujet de la scène et du récitatif. Mais elle ne quittera pas son amant sans lui parler de toutes les peines de l'absence, sans lui recommander les intérêts de l'amour le plus tendre; et c'est le mouvement de la passion et du chant.

Conserve-toi fidèle :
Songe que je reste et que je peine;
Et quelquefois du moins
Ressouviens-toi de moi.

Il eût été faux de chanter durant l'entretien de la scène; il n'y a point d'air propre à peser les raisons de la nécessité d'un départ; mais, quelque simple et touchant que soit l'adieu de Mandane, quelque tendresse qu'une habile actrice mette dans la manière de déclamer ces quatre vers, ils ne seraient que froids et insipides, si l'on se bornait à les réciter.

C'est qu'il est évident qu'une amante [illegible]rée, qui se trouve dans la situation de Mandane, répétera à son amant, au moment de la séparation, de vingt manières passionnées et différentes, les mots cités plus haut. Elle les dira, tantôt avec un attendrissement extrême, tantôt avec résignation et courage, tantôt avec l'espérance d'un meilleur sort, tantôt dans la confiance d'un heureux retour. Elle ne pourra recommander à son amant de songer quelquefois à elle

solitude et à ses peines, sans être frappée elle-même de la situation où elle va se trouver dans un moment; ainsi les accens prendront le caractère de la plainte la plus touchante, à laquelle Mandane fera peut-être succéder un effort subit de fierté, de peur de rendre à Arbace ce moment aussi douloureux qu'il l'est pour elle.

Cet effort ne sera peut-être suivi que de plus de faiblesse, et une plainte, d'abord peu violente, finira par des sanglots et des larmes. En un mot, tout ce que la passion la plus douce et la plus tendre pourra inspirer dans cette position à une ame sensible, composera les élémens de l'air de Mandane; mais quelle plume serait assez éloquente pour donner une idée de tout ce que contient un air. Quel critique serait assez hardi pour assigner les bornes du génie?

Le duo, ou le *duetto*, est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accens peuvent se confondre; cela est dans la nature. Une exclamation, une plainte peut les réunir; mais le reste de l'air doit être en dialogue.

Il serait également faux de faire alternativement parler et chanter les personnages du drame lyrique. Non-seulement le passage du discours au chant, et le retour du chant au discours, auraient quelque chose de désagréable et de brusque; mais ce serait un mélange monstrueux de vérité et de fausseté.

Dans nulle imitation le mensonge de l'hypothèse ne doit disparaître un instant; c'est la convention sur

laquelle l'illusion est fondée. Si vous laissez prendre une fois à vos personnages le ton de la déclamation ordinaire, vous en faites des gens comme nous, et je ne vois plus de raison pour les faire chanter, sans blesser le bon sens.

Cette économie intérieure du spectacle en musique, fondée d'un côté sur la vérité de l'imitation, et de l'autre sur la nature de nos organes, doit servir de poétique élémentaire au poète lyrique.

Il faut, à la vérité, qu'il se soumette en tout au musicien, il ne peut prétendre qu'au second rôle; mais il lui reste d'assez beaux moyens pour partager la gloire de son compagnon. Le choix et la disposition du sujet, l'ordonnance et la marche de tout le drame, sont l'ouvrage du poète. Le sujet doit être rempli d'intérêt, et disposé de la manière la plus simple et la plus intéressante. Tout y doit être en action, et viser aux grands effets.

Jamais le poète ne doit craindre de donner à son musicien une tâche trop forte. Comme la répétition est un caractère inséparable de la musique, et une des principales causes de ses prodigieux effets, la marche du poème lyrique doit être toujours rapide. Les discours longs et oisifs ne seraient nulle part plus déplacés. Il doit se hâter vers son dénouement, en se développant de ses propres forces, sans embarras et sans intermittence.

Cette simplicité et cette rapidité nécessaires à la marche et au développement du poème lyrique, sont aussi indispensables au style du poète. Rien ne serait plus opposé au langage musical, que ces lon-

rues tirades de nos pièces modernes, et cette abondance de paroles que l'usage et la nécessité de la rime ont introduite sur nos théâtres.

Le sentiment et la passion sont précis dans le choix des termes; ils emploient toujours l'expression propre, comme la plus énergique: dans les instans passionnés, ils la répéteraient vingt fois, plutôt que de chercher à la varier par de froides périphrases.

Le style lyrique doit donc être énergique, naturel et facile. Il doit avoir de la grâce; mais il abhorre l'élégance étudiée. Tout ce qui sentirait la peine, la facture ou la recherche; une épigramme, un trait d'esprit, d'ingénieux madrigaux, des sentimens alambiqués, des tournures compassées, feraient la croix et le désespoir du compositeur: car quel chant, quelle expression donner à cela?

Il y a même cette différence essentielle entre le lyrique et le poëte tragique, qu'à mesure que celui-ci devient éloquent et verbeux, l'autre doit devenir précis et avare de paroles, parce que l'éloquence des momens passionnés appartient toute entière au musicien.

Rien ne serait moins susceptible de chant, que toute cette sublime et harmonieuse éloquence par laquelle la *Clytemnestre* de Racine cherche à soustraire sa fille au couteau fatal. Le poëte lyrique, en plaçant une mère dans une situation pareille, ne pourra lui faire dire que quatre vers:

Je ne suis plus mère, ô ciel!
Je n'ai plus de fils.

Mais, avec ces quatre petits vers, la musique fera en un instant plus d'effet, que le divin Racine n'en pourra jamais produire avec toute la magie de la poésie.

§. III. Opéra italien. Les moralités qui sont semées dans l'opéra italien, ne plaisaient pas beaucoup en France, non plus que cette mode monotone de terminer la scène la plus passionnée par une ariette, par une comparaison. Est-elle bien placée dans le personnage accablé de douleur? A-t-il bonne grâce à se livrer à ce badinage? N'est-ce pas refroidir l'auditeur, et détruire l'impression du sentiment?

Cela est aussi disparate que de mettre en musique une conspiration, un conseil, que d'opiner en chantant.

Il est reçu de chanter les plaintes, la joie et la fureur; mais la musique, faite pour toucher, ne raisonne pas. Titus fredonne un cours de morale qui ferait tomber nos jeunes gens en léthargie.

Je trouve, en général, dans tous les opéra italiens, des germes de passions, jamais la passion amenée à sa maturité: des scènes jamais filées, peu soutenues, toujours étouffées par des sens suspendus, point liés, et qui laissent à l'auditeur le soin de deviner.

Si nos scènes étaient aussi hachées, occasioneraient-elles des morceaux de musique bien pathétiques ou bien agréables, des descriptions vives et animées, des images riantes, des tableaux galans?

Notre opéra veut des fêtes liées à l'action et sorties de son sein: l'opéra italien s'en dispense. Des pantomimes dans les entractes détournent l'atten-

tion due au poëme, et fout diversion aux idées tragiques. Quel assemblage de bouffon et de sérieux! Nous voulons un tout dont les parties soient plus analogues.

L'amour, qui ne devrait être qu'accessoire dans les autres théâtres, est le principal mobile de la scène lyrique. *Atys* est vraiment opéra, parce que tous les incidens naissent de l'amour; *Armide* de même: Phaëton un peu moins, car l'ambition du soleil est peu agréable.

§. IV. OPÉRA FRANÇAIS, nommé Académie de musique.

Les Italiens sont les inventeurs de l'opéra. Ce brillant spectacle fut introduit en France par le cardinal Mazarin, en 1645. Le succès de la pièce italienne intitulée *Orphée* et *Euridice*, fit souhaiter qu'on donnât de pareils ouvrages dans notre langue.

L'abbé Perrin fut le premier qui hasarda des paroles françaises, à la vérité fort mauvaises, mais qui réussirent pourtant assez bien lorsqu'elles eurent été mises en musique par l'organiste Cambert. Cette pièce est une pastorale en cinq actes, qu'on représenta pour la première fois à Issy, sans employer les danses ni les machines. Elle fut si généralement applaudie, que le cardinal en fit donner plusieurs représentations devant le roi et toute la cour.

Andromède, tragédie à machines de la composition de P. Corneille, fut représentée, en 1650, par la troupe royale, suivant les ordres de la reine mère. Depuis ce temps, on donna souvent des ballets-opéra, où le roi Louis XIV, les princes et les plus grands seigneurs de la cour dansaient, représentant des divinités, des héros, des bergers, et d'autres personnages.

Le premier ouvrage en ce genre, qui a pour titre *Cassandre*, est une *mascarade* donnée au palais du cardinal Mazarin, en 1651. Benserade, l'auteur de ce ballet, en a composé beaucoup d'autres qui furent trouvés très-ingénieux par le talent que ce poète avait de confondre le caractère des personnages représentans avec ceux représentés.

Le premier ministre fit exécuter, en 1660, un opéra sous le titre d'*Ercole amante*, à l'occasion des noces du roi.

Le marquis de Sourdeac fit alors connaître son génie pour les machines, par celles de la *Toison d'or*, en 1660. Il s'associa avec le poète Perrin et le musicien Cambert, pour donner des opéra. Ces trois fondateurs du théâtre lyrique firent représenter, dans un jeu de paume de la rue Mazarine, quelques pièces, dont la poésie seule fut trouvée mauvaise.

Quelque temps après, Jean-Baptiste Lully, surintendant de la musique de la chambre du roi, obtint des lettres-patentes, en forme d'édit, portant permission de tenir *Académie royale de musique*: il fit construire un nouveau théâtre près du Luxembourg, dans la rue de Vaugirard.

Ce célèbre musicien donna au public, le 15 novembre 1672, les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale composée de différens ballets.

Après la mort de Molière, le roi donna à Lully la salle du Palais Royal, où, depuis le mois de juillet 1673, tous les opéra furent représentés.

Lully avait un talent supérieur pour la musique: il s'associa avec Quinault, qui avait lui-même un génie éminent pour la poésie lyrique. Celui-ci, en

s'écartant du goût, de la forme et de la coupe ordinaire des opéra italiens, en créa un d'un nouveau genre, conforme à l'esprit et au goût de la nation. Il imagina des actions tragiques, liées à des danses, au mouvement des machines, et aux changemens des décorations.

Tout ce que la passion de l'amour peut fournir de vivacité, de tendresse et d'expressions fortes de sentiment; ce que la magie ou la puissance des dieux peut produire de merveilleux, fut mis en œuvre par ce poëte dans les différens ouvrages dont il a enrichi ce spectacle.

Lully composa la musique de tous ces opéra. Son principal mérite est d'avoir trouvé des chants tout-à-fait analogues alors à la langue française; la partie du récitatif surtout, est celle où il a excellé. C'est presque toujours une déclamation naturelle, simple, remplie de grâces et d'expression, presque toujours noble, quelquefois grande et sublime, mais souvent aussi monotone. Il s'en faut beaucoup que ses symphonies aient la même beauté: tous ses grands airs, ainsi que ses ouvertures, semblent être jetés dans le même moule, et à le bien prendre, il n'a proprement fait qu'un seul de chacun de ces airs dans chaque genre.

Sa réputation cependant était extrême: tous les musiciens le regardaient comme leur maître; et le public ne voyait qu'lui dans les opéra que l'on donnait de son temps. Le chant faisait disparaître les paroles, le poëte était éclipsé par le musicien, et ce n'est que depuis soixante ans qu'on s'est aperçu en France que Quinault était un poëte au-dessus du commun.

Après la mort de Lully, l'opéra passa à deux de ses fils, qui n'eurent point les talens de leur père.

Ce spectacle, regardé comme une espèce de ferme, fut livré à des directeurs avides, qui s'enrichirent en l'appauvrissant. Pendant toute leur administration, l'opéra fut mal entretenu, les acteurs mal choisis, les créanciers mal payés, et le public mal servi.

Parmi ceux qui, depuis Quinault et Lully, ont travaillé pour ce théâtre, il faut compter Lamothe, Danchet, Roy, Duché, Fontenelle, Lafont, Moncrif, l'abbé Pellegrin, Cahusac, Bernard, Rousseau de Genève, Guillard, Marmontel, et autres, qui méritent quelque considération parmi les poëtes; et Campra, Destouches, Mouret, Rameau, Mondonville, Rebel, Francœur, Royer, Dauvergne, Rousseau, Monsigny, Philidor, Gluck, Grétry, Piccini, Sacchini, Lesueur, etc., parmi les musiciens.

Lamothe a créé deux genres nouveaux qui ont enrichi ce spectacle, le ballet et la pastorale. Son *Europe Galante* est un ouvrage enchanteur pour les paroles et pour la musique. La pastorale d'*Issé* est admirable; son succès a toujours été brillant, et elle le mérite par toutes les grâces de sentiment qui y sont répandues.

Campra a fait la musique du ballet, et Destouches celle de la pastorale. Campra était véritablement musicien; il avait une portion de génie qui donnait à sa musique un caractère qui lui était propre. Pour les chants il est inférieur à Lully, mais il lui est supérieur pour la symphonie.

Destouches n'était pas musicien : il avait des chants et du goût; mais il n'entendait ni les chœurs ni les sym-

phonies. C'était Campra et Lalande qui faisaient celles de ses opéra. Homme d'intrigue, insinuant et adroit, il avait fait entendre aux courtisans ou intriguans en faveur, qu'elles ne devaient être que la partie du simple musicien artisan ; c'est qu'en effet il n'était pas capable de les faire.

Roy a travaillé en concurrence avec Lamothe et Danchet ; il a donné vingt-un opéra ou ballets. Les *Élémens* et *Callirhoé* sont les deux seuls ouvrages qui paraissent devoir rester au théatre. C'est Destouches qui en a fait la musique. Roy a travaillé avec tous les différens musiciens qu'il y a eu de son temps.

En 1733, Rameau donna *Hyppolite* et *Aricie* ; bientôt après on représenta ses *Indes Galantes*, et voilà l'époque de la révolution de la musique en France. Musicien de génie, élevé, sublime, toujours varié, toujours fécond, Rameau par ses ouvrages éclaira la nation. La musique est depuis lui entrée dans l'éducation de tous nos jeunes gens.

Les vieillards attachés au genre qu'ils connaissent, s'élevèrent avec force contre ce nouveau compositeur : ils avaient pour eux tout ce qu'il y avait alors de musiciens ignorans, qui trouvèrent qu'il était plus aisé de déclamer contre le goût nouveau que de le suivre. Les plus habiles furent partagés, et dès-lors on vit en France deux partis violens et extrêmes, acharnés les uns contre les autres : l'ancienne et la nouvelle musique fut, pour chacun d'eux, une espèce de religion pour laquelle ils prirent tous les armes.

Il manquait un poëte à Rameau : ses premiers

opéra sont de différens auteurs, comme les ballets de Roy sont de différens musiciens. A un second Lully il fallait un autre Quinault : mais où le trouver ? Cahusac se lia avec lui, et ils donnèrent ensemble plusieurs opéra.

L'objet principal de ce poëte était de ramener le merveilleux sur le théâtre lyrique, et de lier les divertissemens à l'action principale, d'une manière si intime que l'un ne pût pas subsister sans l'autre.

Tel était l'opéra lorsque le roi, en se déclarant le protecteur de l'Académie royale de musique, la mit, pour l'administration, entre les mains du prévôt des marchands, sous l'autorité du comte d'Argenson, ministre et secrétaire d'état.

On sait combien l'opéra français s'est depuis enrichi et illustré par les talens et le génie des poëtes et des compositeurs que nous venons de citer.

§. V. Tragédie lyrique. On ne sera pas fâché de trouver ici ce que Voltaire dit de ce spectacle, et les observations qu'il fait. L'opéra, dit-il, est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires des fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau, où l'on voit le palais de Pluton après celui du soleil, des dieux et des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin-d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées, et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, et quelques

scènes intéressantes, ou en contient le moins. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste*, l'unité de lieu, de temps et d'action, que de vouloir introduire des danseurs, des démons, dans *Cinna* ou dans *Rodogune*. Le vice de notre opéra, dit-il encore, c'est qu'une tragédie ne peut être partout passionnée, qu'il y faut du raisonnement, du détail, des événemens préparés, et que la musique ne peut rendre heureusement ce qui n'est pas animé et de qui ne va pas au cœur.

L'art du musicien n'est pas moins nécessaire pour la composition d'une tragédie lyrique, que le génie du poëte. Ils doivent concourir l'un et l'autre à faire un même tableau, et à rendre, par les moyens propres à leur art, les mêmes idées et les mêmes sentimens.

Le poëte trace le plan et donne l'ordonnance : c'est au musicien à mettre le coloris, et à faire paraître les objets sous les traits qui leur sont propres. Selon la remarque de l'auteur du Spectacle des beaux arts, le musicien est soumis, pour la composition de son récitatif et de son chant, aux mêmes règles que l'est le poëte lui-même pour la composition de son poëme. Il ne doit pas se contenter de donner une expression vague aux paroles du poëte; il doit mettre de l'unité, de la marche, de la progression, enfin un ensemble, un tout dans sa composition, de manière qu'il y ait une gradation sensible d'intérêt dans le plan musical, ainsi que dans le poëme. Pour cela, il faudrait, selon de même auteur, écrire ou supprimer l'harmonie et le chant du récitatif, et donner plus d'éclat et de saillie aux airs. Les vers devraient être rendus plutôt d'un ton de déclamation que

d'un chant soutenu et travaillé. Les morceaux destinés à former les airs en sortiraient mieux, au lieu qu'ils sont, pour l'ordinaire, enseyelis et noyés dans le récitatif. Une règle excellente pour le musicien, c'est de ne donner un mouvement marqué, un chant vif et saillant, en un mot, un caractère, qu'aux traits principaux du poëme, et de chercher seulement un ton de déclamation analogue et propre à l'accent et au génie de la langue, pour tout ce qui n'est que du récit. Il doit se conformer à la nature, être simple dans son récit, énergique dans les morceaux de passion et de sentiment. Ainsi, dans le langage ordinaire et dans la bonne déclamation théâtrale, la voix a peu d'inflexions lorsqu'elle rend des choses indifférentes; mais elle s'élève et devient forte dans les mouvemens de la passion.

§. VI. COMÉDIE LYRIQUE. La *comédie-lyrique* est une espèce de comédie ordinairement en quatre actes, précédée d'un prologue.

Le *Carnaval de Venise*, de Regnard, mis en musique par Campra, est la première comédie-lyrique représentée sur le théâtre de l'opéra; elle le fut en 1699.

Le *Carnaval et la Folie*, ouvrage de Lamothe, fort ingénieux et très-bien écrit, fut donné en 1704. Lamothe a manié son sujet d'une manière originale: l'allégorie est le fonds de la pièce, et c'est presque un genre neuf qu'il a créé, et qui n'a point été imité.

§. VII. PASTORALE. Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité du goût et des mœurs qu'on leur suppose.

Une pastorale est aussi une pièce de musique faite sur des paroles relatives à l'état pastoral, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse et le naturel.

L'air d'une danse composée dans le même caractère s'appelle aussi pastorale.

§. VIII. FRAGMENS. On a donné en différens temps plusieurs opéra sous ce titre général. C'est ce qu'il faut expliquer ici pour éviter la confusion.

On appela, 1.° *Fragmens de Lully*, plusieurs morceaux de ce musicien, mis au théâtre le 16 septembre 1702, par Campra et par Danchet, qui en fit les paroles. Ces fragmens furent repris six ans après, avec des changemens considérables faits par les mêmes auteurs.

2.° On appela ensuite *Fragmens des Modernes*, une pièce extraite des opéra modernes, dont les morceaux détachés forment avec art une tragédie en cinq actes, qui peut être comparée à un cabinet garni de tableaux choisis de différens maîtres. Danchet pour la poésie, et Campra pour la musique, se chargèrent de l'arrangement de cette pièce, nommée *Télémaque*, qui fut représentée le 11 novembre 1704.

3.° D'autres *fragmens*, qui sont de Mouret, contiennent *le Temple de Gnide*, pastorale, *la Fête de Diane*, et *la Mariage ou les Amours de Ragonde*, comédie en trois actes, dont les paroles sont de Destouches. Ils ont été donnés le 30 janvier 1742, et repris deux fois.

4.° Les quatrièmes *fragmens* sont composés des

avec *Admète*; d'*Ismène* et de *Linus*, dont la musique est de Royer, de Brassac, Rebel et Francœur. Les paroles sont de Moncrif. Ils ont paru pour la première fois le 28 août 1750, et ont été repris plusieurs fois.

5°. Les cinquièmes *fragmens*, donnés en 1751, le 28 février, sont composés de l'acte d'*Ismène* dont on vient de parler, de celui de *Titon et l'Aurore*, de Roy et de Cury, et d'*Eglé*, par Laugeon et de Lagarde.

Enfin, on a donné sous ce même nom de *fragmens* des actes de ballets, soit anciens, soit nouveaux, qui n'ont aucun rapport entre eux, et dont la réunion forme un spectacle au gré des directeurs de l'opéra.

§. III. *Acteur de l'opéra* : chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra.

Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'acteur dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières, pour réussir dans son art.

Ainsi, il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante et la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre.

Si l'on pardonne à un acteur le défaut de quelques qualités qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles, entre autres, que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot voix, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse et la flexibilité.

Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'émouvoir

le cœur par les chants, doit être interdit à des voix dures et bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; et que, quelque peu de voix que puisse avoir un acteur, s'il l'a juste, touchante, facile, suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut: il sera toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'acteur doit l'avoir cultivée par l'art; et quand sa voix n'en aurait pas besoin, il en aurait besoin lui-même pour choisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles.

Rien n'est plus insupportable et plus dégoûtant, que de voir un héros, dans les transports des passions les plus vives, contraint et gêné dans son rôle, peiner et s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon; montrer au lieu des combats de l'amour et de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure et l'orchestre, et plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur, ni grâce sans facilité; et l'acteur dont le rôle lui opprime, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame: ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer. Il doit intéresser toujours, même en gardant le silence; et quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène, il n'est

plus acteur. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. (Rouss.)

§. x. Figurans. On appelle ainsi à l'opéra les chanteurs et les chanteuses, les danseurs et les danseuses en sous-ordre, employés dans les chœurs et dans les danses, où ils paraissent sous les divers habillemens que le sujet exige.

CHAPITRE II.

§. i.er Coupe d'opéra. C'est la manière dont un opéra est arrangé pour être favorable au musicien, au décorateur, pour amener les fêtes, les divertissemens, pour introduire de la variété dans le genre d'ouvrage qui en a le plus besoin.

§. ii. Acte d'opéra : partie d'un opéra, séparée d'une autre dans la représentation par un espace appelé entr'acte. L'unité de temps et de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un acte d'opéra que dans une tragédie entière.

Il n'est pas non plus permis de changer de décoration et de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un acte, même dans le genre merveilleux, parce qu'un pareil saut choque la raison, la vraisemblance, et détruit l'illusion, que la première loi est de favoriser en tout.

Quelquefois le premier acte d'un opéra ne tient point à l'action, et alors on l'appelle prologue.

§. iii. Divertissemens. C'est un terme générique dont on se sert également pour désigner tous les petits poëmes, mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert, et les danses mêlées de chants

qu'on place quelquefois à la fin des comédies d'un ou deux actes.

La *Grotte de Versailles*, l'*Idille de Sceaux*, sont des divertissemens de la première espèce. On donne ce nom plus particulièrement aux danses et aux chants qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra; le triomphe de *Thésée* est un divertissement fort noble. L'enchantement d'*Amadis* est un divertissement très-agréable. Mais le plus ingénieux dans les opéra anciens, est celui du quatrième acte de *Rolland*.

L'art d'amener les divertissemens est une partie fort rare au théâtre lyrique. La grande règle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action, en un mot qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout divertissement est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du sujet.

Celui qui termine l'opéra paraît ne pas devoir être assujéti à cette règle aussi scrupuleusement que tous les autres; ce n'est qu'une fête, un mariage, un couronnement, etc., qui ne doit avoir que la joie publique pour objet. On doit être encore plus sévère dans les ballets.

Des divertissemens en action sont le vrai fonds des différentes entrées du ballet: il faut que la danse et le chant y soient liés ensemble et partagent toute l'action; rien n'y doit être oisif. Enfin, le ballet doit être tout entier une action intéressante, vive, pressée.

Il faut donc, pour former une bonne entrée de ballet, premièrement une action; secondement, que le chant et la danse concourent également à la former, à la

développer, à la dénouer, troisièmement, que tous les agrémens naissent du sujet même.

§. IV. Ballet : danse figurée, exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas et par leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens et de la voix. Nous ne le considérons ici que relativement à la partie dramatique.

Les Egyptiens firent les premiers de leurs danses des hiéroglyphes d'action pour exprimer les mystères de leur culte, le mouvement réglé des astres, l'ordre immuable et l'harmonie constante de l'Univers. Les Grecs les imitèrent en ceci, et chez eux le ballet renferma souvent des allégories ingénieuses, qui lui firent donner le nom de *Danse Philosophique*.

Ce fut vers le quatorzième siècle qu'il fut en Europe une composition théâtrale, et servit à célébrer les mariages des rois, les naissances des princes et les grands événemens.

Les grands ballets se divisèrent en plusieurs espèces.

Les ballets historiques sont les actions connues dans l'histoire, comme *le siége de Troyes*, *les victoires d'Alexandre*, etc.

Les ballets fabuleux sont pris de la fable, comme le *Jugement de Paris*, la *Naissance de Vénus*.

Les poétiques, qui sont les plus ingénieux, étaient de plusieurs espèces, et tenaient pour la plupart de l'histoire et de la fable.

Ce spectacle avait des règles particulières, comme le poème épique, la tragédie et la comédie.

L'unité de dessein était seule nécessaire, et l'on n'exigeait ni l'unité de temps ni celle de lieu.

La division ordinaire des ballets était en cinq actes, et chaque acte était divisé en trois, six, neuf, et quelquefois douze entrées.

On nous a conservé l'idée de quelques-uns de ces ballets : en voici un de ceux qu'on appelait *Allégoriques*. Il fut donné au mariage d'une princesse de France et du duc de Savoie. Le gris de lin en fut le sujet, parce qu'il était la couleur favorite de la princesse.

Au lever de la toile, l'Amour paraît et déchire son bandeau : il appelle la lumière, et l'engage par ses chants à se répandre sur l'univers, afin que dans la variété des couleurs il pût choisir la plus agréable. Iris étale dans les airs les couleurs les plus vives ; l'Amour se décide pour le gris de lin. Il veut qu'à l'avenir il soit le symbole d'un amour sans fin.

Quelques-uns de ces ballets portaient le titre de ballets moraux, comme celui qui était intitulé : *La Vérité ennemie des Apparences, et soutenue par le Temps*. On voyait d'abord l'Apparence portée sur un grand nuage, vêtue de couleur changeante, et avec différens attributs, environnée des Fraudes, des Mensonges. Le Temps paraissait avec une horloge de sable, de laquelle sortaient les Heures et la Vérité.

Dans le temps de l'établissement de l'opéra en France, on conserva le fonds du grand ballet ; mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre où les récits firent la plus grande partie de l'action, et où la danse ne fut plus qu'un accessoire. Ses successeurs l'imitèrent dans ses ballets, et restèrent fort au-dessous de lui.

Lamothe, en 1697, créa un genre nouveau qui fut

adopté. L'*Europe Galante* a servi de modèle à tous les ballets qu'on a donnés depuis.

On se plaint que dans la plupart de ces ballets les actes forment autant de sujets différens, liés seulement entre eux par quelques rapports généraux, étrangers à l'action, et que le spectateur n'apperçevrait jamais si l'auteur n'avait soin de l'en avertir dans le prologue. Malgré cet inconvénient, il paraît qu'on ne se détachera pas facilement d'un genre qui produit une grande variété, sans exiger du poëte de grands efforts de génie.

Le ballet de cette nouvelle forme consiste en trois ou quatre entrées, précédées d'un prologue.

Le prologue, et chacune des entrées, forment des actions séparées, avec un ou deux divertissemens mêlés de chants et de danses. Le fond du ballet, et des danses qu'il amène, doit être galant, noble, intéressant ou badin, suivant la nature des sujets. Telle est au moins la forme de tous ceux qui sont restés au théâtre.

§. V. Fête. C'est le nom que l'on donne à presque tous les divertissemens de chants et de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra. La différence qu'on y assigne entre les mots de fête et de divertissement, est que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, et le second aux ballets.

Une des plus grandes difficultés d'un opéra, est d'y bien amener des fêtes. Elles doivent servir à l'action principale; elles doivent y tenir comme incidens au moins vraisemblables; et il est égal qu'elles viennent au commencement, au milieu ou à la fin de l'acte, pourvu que ce soit à propos.

Il est convenable que les Plaisirs, les Jeux et les Grâces présentent, et que dansant, à Enée les armes dont Vénus lui fait don.

Il est naturel que les Démons formant un complot funeste au repos du monde, expriment leur joie par des danses.

Un grand défaut dans un opéra, serait d'avoir deux actes de suite sans fêtes. Ce défaut devient plus sensible depuis que le goût du public s'est décidé pour les divertissemens.

Le poëte doit jeter de la variété dans ces fêtes. Ce serait un défaut insupportable dans un poëme, que de voir deux fêtes de même caractère.

Quinault coupe ses opéra de manière que les fêtes y viennent comme d'elles-mêmes, et se succèdent avec la plus grande variété; souvent même elles forment un contraste touchant avec la situation.

Dans l'opéra de Roland, Angélique, aimée de ce héros déclare à sa confidente son amour pour Médor. Dans l'instant même, une troupe d'insulaires délivrés par Roland viennent lui présenter un bracelet de la part de leur libérateur, et forment des danses à la manière de leur pays. Au second acte, Angélique trouve Médor au milieu d'une forêt, auprès de la forêt enchantée de l'Amour. Elle a vainement combattu sa passion. Une troupe d'Amours, de Syrènes, de Nymphes, de Sylvains, d'amans et d'amantes enchantés, invitent Angélique et Médor aux plaisirs de l'amour. Au troisième acte, Angélique ayant préféré Médor et lui ayant donné l'empire du Cathay, les sujets d'Angélique viennent rendre hommage à leur nouveau maître; ce qui forme une fête majestueuse.

Au quatrième acte, Roland trahi, et plus amoureux que jamais, trouve une troupe de bergers et de bergères célébrant l'hyménée d'un berger du lieu. Il apprend d'eux l'infidélité d'Angélique. Dans sa fureur, il brise les rochers, renverse les arbres, et fait fuir les bergers épouvantés. Logistille, environnée des fées et évoquant les ombres des anciens héros pour l'aider à rendre la raison à Roland, forme la fête du cinquième acte.

§. VI. Fée, Féerie. Ce mot signifie une espèce de génies ou de divinités imaginaires qui habitaient sur la terre et s'y distinguaient par quantité d'actions et de fonctions merveilleuses, tantôt bonnes, tantôt mauvaises.

Les fées étaient une espèce particulière de divinités qui n'avaient guères de rapport avec aucune de celles des anciens Grecs et Romains, si ce n'est avec les Larves. D'autres prétendent qu'elles n'étaient qu'une espèce d'êtres mitoyens, qui n'étaient ni dieux, ni anges, ni hommes, ni démons.

Leur origine vient d'Orient, et il semble que les Persans et les Arabes en sont les inventeurs; leur histoire et leur religion étant remplies de contes de fées et de dragons. Les Perses les appellent *Peri*.

Les magiciennes des anciens, telles que Médée, Canidie, ont pu donner l'idée des fées malfaisantes; comme les nymphes favorables ont sans doute donné naissance aux fées bienfaisantes, à Egérie, à Alcine, à la fée Manto de l'Arioste, à la Gloriane de Spencer, et à d'autres qu'on trouve dans les romans anglais et français. Quelques-unes de ces fées pré-

saient à la naissance des jeunes princes et des cavaliers pour annoncer leur destinée.

Les auteurs de nos romans modernes se sont servi des fées pour remplacer les divinités du paganisme et pour opérer le merveilleux ou le ridicule qu'ils y sèment.

Quinault traça d'un pinceau mâle et vigoureux, les grands tableaux des Médée, des Arcabonne, des Armide, etc. Les Argine, les Zoraïde, les Théano, sont des copies de ces brillans originaux.

Il ne faudrait peut être introduire la féerie dans les opéra, qu'en sous-ordre. Urgande dans *Amadis*, et Logistille dans *Roland*, ne sont que des personnages sans intérêt, et tels qu'on les aperçoit à peine.

De nos jours, le fond de la féerie, dont nous nous sommes formés une idée vive, légère et riante, a paru propre à produire une illusion agréable, et des actions aussi intéressantes que merveilleuses.

On avait tenté ce genre autrefois, mais la chûte de Manto la fée et de la Reine des Peris, semblait l'avoir décrédité.

Le succès de Zelindor, roi des Sylphes, fait voir que ce genre pouvait produire des beautés; mais peut être est-il déja épuisé.

§. VII. OPÉRA COMIQUE. Ce spectacle était ouvert à Paris durant les foires de St.-Laurent et de St.-Germain.

On peut fixer l'époque de l'opéra comique en 1678. C'est en effet cette année que la troupe d'Alard et de Maurice firent représenter un divertissement co-

mique en trois intermèdes, intitulés *Les forces de l'amour et de la magie*. C'était un composé bizarre de plaisanteries grossières, de mauvais dialogues, de sauts périlleux, de machines et de danses.

Ce ne fut qu'en 1715 que les comédiens forains, ayant traité avec les syndics et directeurs de l'Académie royale de musique, donnèrent à leur spectacle le titre d'opéra comique. Les pièces ordinaires étaient des sujets amusans mis en vaudevilles, mêlés de prose et accompagnés de danses et de ballets; on y représentait aussi les parodies des pièces qu'on jouait sur les théâtres de la comédie française et de l'académie royale de musique.

Le Sage est un des auteurs qui a fourni un plus grand nombre de jolies pièces à l'opéra comique; et l'on peut dire, en un sens, qu'il fut le fondateur de ce spectacle par le concours du monde qu'il y attirait.

Cependant les comédiens français, voyant avec déplaisir que le public abandonnait souvent leur théâtre pour courir à celui de la foire, firent entendre leurs plaintes et valoir leurs privilèges: ils obtinrent que les comédiens forains ne pourraient faire des représentations ordinaires. Ceux-ci, ayant donc été réduits à ne pouvoir parler, eurent recours à l'usage des cartons, sur lesquels on imprimait en prose ce que le jeu des acteurs ne pouvait rendre.

A cet expédient on en substitua un meilleur; ce fut d'écrire des couplets sur des airs connus, que l'orchestre jouait, que des gens gagés, répandus parmi les spectateurs, chantaient, et que le public accompagnait souvent en chœurs: ce qui donnait

ce spectacle une gaîté qui en fit long-temps le mérite.

Enfin, l'opéra-comique, à la sollicitation des comédiens français, fut tout-à-fait supprimé. Les comédiens italiens, qui depuis leur retour à Paris en 1716 faisaient une recette médiocre, imaginèrent, en 1721 de quitter pour quelque temps leur théâtre de l'hôtel de Bourgogne, et d'en ouvrir un nouveau à la foire : ils y jouèrent trois années consécutives pendant la foire seulement. La fortune ne les favorisa point dans ce nouvel établissement : ils l'abandonnèrent.

On vit encore reparaître l'opéra comique en 1724; mais en 1745 ce spectacle fut entièrement aboli. L'on ne jouait plus à la foire que des scènes muettes et des pantomimes. Enfin Monet obtint la permission de rétablir ce théâtre à la foire St.-Germain en 1752; et les soins qu'il se donna ont amené peu-à-peu ce spectacle au point de plaire et d'être suivi.

Le mérite des petits poëmes dramatiques qu'on jouait sur le théâtre de l'opéra comique, consistait moins dans la régularité et dans la conduite du plan, que dans le choix d'un sujet dont naissaient des scènes saillantes, des représentations badines et des vaudevilles d'une satire fine et délicate, avec des airs gais et amusans.

Les morceaux susceptibles de chant sont mis en ariettes et chantés; les autres y sont ordinairement en prose et déclamés. Ce spectacle semble s'attacher principalement à la représentation fidèle des mœurs naïves et simples des artisans et des villageois, au

moyen d'une petite intrigue d'amour ou autre. Telles sont les pièces du *Maréchal*, du *Bucheron*, des *Chasseurs*, et de *la Laitière*, etc., ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse embrasser d'autres sujets plus relevés, car il n'en exclut aucun à la rigueur.

L'opéra comique est un drame d'un genre mixte, qui tient de la comédie par le fond, et qui s'approche de l'opéra par la forme. Il y en a deux espèces, savoir, l'opéra comique en vaudevilles, production légère de la gaîté de notre nation, et les pièces à ariettes, dont l'invention est due aux italiens.

Comme les principales règles qu'on doit observer pour la composition de ces sortes d'ouvrages sont générales et regardent toutes les pièces de théâtre, je ne parlerai que des règles qui leur sont particulières, et je commencerai par l'opéra comique en vaudevilles.

La satire des mœurs, des usages ridicules et des modes extravagantes; la parodie, la critique des ouvrages; les événemens du jour, les intrigues populaires et bourgeoises; l'allégorie, le merveilleux, la pastorale, enfin, excepté la tragédie et le comique larmoyant, tous les sujets peuvent être de son ressort.

Quel que soit celui qu'on adopte, il doit être simple, afin que l'exposition s'en fasse nettement et avec précision: une longue exposition en vaudevilles ne serait pas supportable. La marche doit être rapide et les scènes courtes, parce que le chant en prolonge la durée. Il y a des scènes qui demandent à être filées; l'art consiste à leur donner l'extension qui leur convient, sans sortir des bornes qu'on s'est prescrites.

On a senti qu'il était nécessaire d'employer le secours de la prose pour les liaisons et les transitions. C'est encore un avantage pour le dialogue : il y a des choses communes qui n'auraient aucune grâce dans un couplet.

Un des principaux agrémens de l'opéra comique est un heureux choix d'airs propres à caractériser exactement tout ce qu'on veut exprimer : cette recherche est pénible, mais indispensable. La fabrique du couplet exige encore plus de soin. Tout couplet est mauvais, lorsqu'il ne renferme pas une pensée; lorsque le tour est contraint et maniéré, qu'il y a des rimes négligées, des vers inutiles et des mots parasites.

Il faut encore que la coupe soit régulière; que la ponctuation des paroles suive toujours la ponctuation de la phrase musicale; que tous les mots soient arrangés selon le mouvement de l'air, qu'il n'y ait point d'enjambement, surtout au-delà des repos.

Les quatrains ont un repos marqué au deuxième vers, les sixains ordinairement au troisième, quelquefois au second ou au quatrième, ce qui suffit pour juger des autres couplets : ceux qui ne sont pas assujétis à un rhythme régulier, n'en ont pas moins un repos sensible, qui n'échappe jamais aux oreilles délicates.

Si on recommande aux versificateurs d'observer exactement les règles de la prosodie, cette exactitude est beaucoup plus nécessaire au chansonnier. Lorsque ces règles sont violées, et que l'on met une syllabe longue sur une note brève, ou un accent grave sur un son faible et mourant, l'acteur qui chante ne peut, malgré les efforts de sa prononciation,

faire entendre les paroles à une certaine distance; d'ailleurs, ce n'est plus du français, mais une langue étrangère et barbare.

Voici une règle sûre qui peut servir à ceux qui n'ont pas les connaissances suffisantes pour saisir la dissonnance des sons et des mots. Dans une mesure à deux ou à quatre temps, la note qui suit la barre est toujours longue, la seconde brève, la troisième longue, la quatrième brève. Dans une mesure à trois temps, la première est longue, les deux autres sont brèves pour l'ordinaire. Il arrive pourtant assez souvent qu'on appuie sur une note, qui doit être faible; c'est qu'alors elle est précédée par une note de double valeur.

Il faut observer néanmoins que ces règles ne doivent pas ôter la liberté et l'aisance du couplet; la gêne se supporte encore moins que le manquement à la règle. Les vaudevilles de Panard peuvent servir d'exemple, et les airs parodiés par Vadé sont encore des modèles à suivre.

Ceux qui se sont le plus distingués dans ce genre de travail, ont toujours observé que la plupart des couplets, quoique essentiellement attachés au fond de la pièce, pussent néanmoins s'en détacher et se chanter dans les sociétés. On doit donc regarder ce spectacle comme un parterre de différentes fleurs, qui peuvent se cueillir chacune séparément, et dont la réunion néanmoins forme un tout agréable.

Nous avons dit qu'il était une autre espèce d'opéra comiques, appelés pièces à ariettes. Elle consistait d'abord à parodier des airs italiens, en y appliquant des paroles françaises. Ce travail est encore plus pé-

sible que le précédent, par la difficulté de saisir l'esprit de la musique dans chaque ariette, dont le trait principal et caractéristique se trouve moins souvent dans le chant que dans l'accompagnement. Nous en avons un exemple dans la *Servante-Maîtresse*, où le poëte s'est tellement assujéti à la musique, qu'on la croirait faite pour les paroles. Mais, pour réussir parfaitement dans ce travail, il faut réunir la qualité de poëte à celle de musicien, et s'être également exercé dans les deux arts. On a reproché à la *Servante-Maîtresse* la fréquente répétition des mêmes mots, qui souvent ne présentent aucune idée. Les Italiens, qui ne font attention qu'à la musique, ne sont pas choqués de ce retour des mêmes paroles : pour nous qui aimons la variété, et dont l'esprit veut être occupé pendant que l'oreille est amusée agréablement, nous sommes blessés de toutes ces répétitions vides de sens.

Dans les pièces qui ont suivi, on a substitué à ces retours fréquens et désagréables différentes pensées qui rendent la scène plus piquante.

Les succès de ces sortes d'ouvrages ont introduit insensiblement l'espèce d'opéra comique qui règne aujourd'hui. On entrevit dès-lors, ce qui est arrivé effectivement, que la musique pouvait en être le principal objet : d'Auvergne, Duni, Philidor, Monsigni, Grétry, Méhul, Lesueur, Chérubini, Daleyrac et autres célèbres compositeurs, ont enfin fixé ce genre par l'excellente musique dont ils l'ont enrichi. Il s'agit de fournir au musicien un poëme qui lui soit convenable, et prête à son génie l'occasion de faire des tableaux qui ne nuisent, ni à la chaleur de l'action, ni à l'in-

tique, qu'on ne doit jamais perdre de vue; et c'est-là principalement le mérite de Sedaine, de Favart, de d'Helle, etc.

Le musicien doit observer de ne point refroidir le mouvement de la scène par des annonces d'ariettes ou des ritournelles. Quelque brillantes qu'elles puissent être, elles sont toujours déplacées lorsqu'elles ne sont pas nécessaires. Quoi de plus ridicule, par exemple, que de voir un acteur transporté de la passion la plus violente, s'arrêter tout-à-coup pour entendre froidement une symphonie qui prépare un morceau de musique, et compter ses mesures pour reprendre sa première agitation. Il faut donc que le musicien ait encore plus d'égard à l'acteur qui écoute qu'à celui qui chante. Dans un monologue il est permis de préparer les ariettes par la symphonie et de les finir de même.

Pour bien couper une ariette, il faut, autant qu'il est possible, l'assujétir à un rhythme, ensorte que la première partie soit égale à la seconde. Ce n'est cependant pas une règle absolue; et c'est le goût et l'oreille que l'on doit consulter. Les exemples instruiront mieux que les préceptes.

Ce qu'on doit observer encore, c'est de proportionner le dialogue aux ariettes, de manière qu'il n'occupe pas la scène plus long-temps que la musique. Comme il ne faut pas non plus que la musique absorbe entièrement le dialogue, on doit étendre l'un et l'autre autant que le sujet et la marche de la pièce peuvent le permettre.

Les vers qui forment le dialogue étant plus analogues aux ariettes, il semble qu'on devrait les préfé-

rer dans les ouvrages de ce genre ; mais on a employé la prose, comme plus rapide, donne plus de mouvement et de chaleur à l'action.

Dans les *duo*, *trio*, *quatuor*, etc., dont les rôles sont contrastées, le poëte et le musicien doivent tellement disposer les mots et la musique, que chaque personnage soit entendu distinctement, et que toutes les voix réunies ne forment, ni un bruit étourdissant, ni une confusion désagréable.

§. VIII. Représentation a la muette et par écriteaux. Le théâtre de la foire a commencé par des farces que les danseurs de corde mêlaient à leurs exercices. On joua ensuite des fragmens de vieilles pièces italiennes, au grand mécontentement des comédiens français, qui firent défendre aux forains de donner aucune comédie par dialogue, ni par monologue. Ceux-ci eurent recours aux écriteaux que chaque acteur présentait d'abord aux yeux des spectateurs ; mais comme la grosseur qu'il fallait nécessairement donner aux caractères les rendait embarrassans sur la scène, on prit le parti de les faire descendre du cintre. L'orchestre jouait l'air, et le spectateur chantait lui-même les couplets qui lui étaient présentés. C'est ce qu'on appelle *jouer à la muette et par écriteaux*.

§. IX. Vaudeville : sorte de chanson à couplets qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme jusqu'au règne de Charlemagne ; mais selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin Foulon, de Vire en Normandie ; et comme pour danser sur ces chants on s'assemblait dans le Val de Vire, ils furent

appelés, dit-on, Vaux de Vire, puis par corruption Vaudevilles.

L'air des vaudevilles est communément peu musical comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée, du reste, on y sent pour l'ordinaire peu de chant, peu de mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et ils en ont de très piquans.

§. III. Refrain, terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

§. IV. Romance. Air sur lequel on chante un petit poème du même nom et divisé par couplets, duquel le sujet est, pour l'ordinaire, quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produit son effet par elle-même indépendamment de la même manière de chanter.

Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant: il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'étouffe point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix.

Une romance bien faite n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens: l'intérêt augmente insensiblement; et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet.

C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affaiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la rotunde, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement.

§. XII. MASCARADE : troupe de personnes masquées ou déguisées, qui vont danser et se divertir, surtout en temps de carnaval.

Ce mot vient de l'italien *mascarata*, et celui-ci de l'arabe *mascara*, qui signifie raillerie, bouffonnerie. C'est Granacci qui fut le premier inventeur des mascarades où l'on représente des actions héroïques et sérieuses. Le triomphe de Paul-Emile lui servit de sujet; et il y acquit beaucoup de réputation. Granacci avait été élève de Michel-Ange; il mourut en 1543.

§. XIII. QUADRILLE : fête galante; petite troupe de gens à cheval, superbement montés et habillés, pour exécuter des fêtes galantes accompagnées de joûtes et de prix.

Quand il n'y a qu'un *quadrille*, c'est un tournois ou course; les *joûtes* demandent deux partis opposés; le *carrousel* doit en avoir au moins quatre; et le *quadrille* doit être composé au moins de huit ou douze personnes.

Les quadrilles se distinguent par la forme des habits ou par la diversité des couleurs.

Le dernier divertissement de ce genre qu'on ait vu dans ce royaume, est celui que donna Louis XIV, en 1662, vis-à-vis les Tuileries, dans l'enceinte qui a retenu le nom de Place du Carrousel. Il y eut cinq quadrilles: le roi était à la tête des Romains; son

frère, des Persans; le prince de Condé, des Turcs; le duc d'Enguien son fils, des Indiens; le duc de Guise, si singulier en tout, des Américains. La reine-mère, la reine régnante, la reine d'Angleterre, veuve de Charles II, étaient sous un dais à ce spectacle. Le comte de Sault, fils du duc de Lesdiguières, remporta le prix et le reçut des mains de la reine-mère.

CHAPITRE III.

§. 1.er MÉLOPÉE. C'était dans la musique grecque, l'art ou les règles de la composition du chant, dont l'exécution s'appelait mélodie.

Les anciens avaient diverses règles pour la manière de conduire le chant par degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant.

On en trouve plusieurs dans Aristoxène, qui dépendent toutes de ce principe, que dans tout système harmonique, le quatrième son après le son fondamental, doit toujours frapper la quarte ou la quinte juste, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints; différence qui rend un mode quelconque authentique ou plagal, au gré du compositeur.

Aristide Quintilien divise toute la Mélopée en trois espèces, qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce nom dans un nouveau sens.

La première était l'*hypatoïde*, appelée ainsi de la corde *hypate*, la principale ou la plus basse, parce que le chant régnant seulement sur les sons graves, ne s'éloignait pas de cette corde, et ce chant était approprié au mode tragique.

La seconde espèce était la *mésoïde* de *Mésé*, la corde du milieu, parce que le chant roulait sur les sons moyens, et celle-ci répondait au mode nomique consacré à Apollon.

La troisième s'appelait *nétoïde* de *Nété*, la dernière corde ou la plus haute : son chant ne s'étendait que sur les sons aigus, et constituait le mode dithyrambique ou bachique.

Ces modes en avaient d'autres qui leur étaient en quelque manière subordonnés, tels que l'érotique ou amoureux, le comique, et l'encosmiasque, destiné aux louanges.

Tous ces modes étant propres à exciter ou à calmer certaines passions, influaient beaucoup sur les mœurs ; et par rapport à cette influence, la Mélopée se partageait encore en trois genres ; savoir : 1.° le *systaltique*, ou celui qui inspirait les passions tendres et amoureuses, les passions tristes et capables de toucher le cœur, suivant le sens même du mot grec ; 2.° le *diastartique*, ou celui qui était propre à l'épanouir en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les plus grands sentimens ; 3.° l'*esuchastique*, qui tenait le milieu entre les deux autres, c'est-à-dire qui ramenait l'ame à un état de tranquillité.

La première espèce de Mélopée convenait aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux lamentations et autres expressions semblables. La seconde était réservée pour les tragédies et les autres sujets héroïques ; la troisième pour les hymnes, les louanges, les instructions.

Corneille observe, au sujet de la Mélopée, que les tragédies dans lesquelles la musique interrompt la

déclamation font rarement un grand effet, parce que l'une étouffe l'autre. Si le morceau déclamé est intéressant, on est fâché d'en voir l'intérêt détruit par des instrumens qui détournent l'attention ; si la musique est belle, l'oreille du spectateur retombe avec peine et avec dégoût de cette harmonie au récit simple.

Il n'en était pas de même chez les Romains, dont la déclamation, appelée *mélopée*, était une espèce de chant. Le passage de cette mélopée à la symphonie des chœurs n'étonnait pas l'oreille, et ne la rebutait point.

§ II. Musique : harmonie qui résulte de l'accord des instrumens et du chant des voix. C'est une des parties essentielles du drame lyrique ou opéra.

L'objet de la musique est de peindre et d'exprimer avec des sons modulés, ce que le poëte ne peut rendre qu'avec des paroles.

Il est peu d'objets dans la nature que le génie du musicien ne puisse peindre à l'imagination ; mais il en est dont l'imitation lui est plus difficile. C'est au poëte à les éviter dans son drame.

Les objets qui tombent sous les sens, qui ont un mouvement ou qui sont accompagnés de quelque bruit, ne sont pas au-dessus de l'imitation musicale. Tels sont un naufrage, le tonnerre, la fuite d'un ruisseau, un combat, le chant des oiseaux, la marche d'une armée, etc.

La musique n'ayant que le *son* et le *mouvement* pour exprimer, ne peut guères peindre par elle-même que les objets qui font un bruit qui leur est propre ; ou ceux qui ont un mouvement, un accrois-

sement ou une diminution sensibles : mais les peintures qu'elle trace avec ces moyens si simples n'en sont pas moins vives, ni moins fidèles.

L'immortel Rameau ne nous a-t-il pas fait entendre le bruit d'un atelier de sculpteur, dans l'ouverture de Pygmalion? l'effet bruyant de l'artillerie, de l'artifice, les cris de *vive le roi*, et les éclats d'un peuple transporté de joie, dans une autre de ses ouvertures? Il a composé un chœur très-harmonique qui peint le croassement des grenouilles; et dans son même opéra de Platée, n'a-t-il pas une très-belle imitation des différens cris des oiseaux à l'aspect de l'oiseau de proie?

Mondonville a peint admirablement, dans son opéra de Titon, l'arrivée de l'Aurore. Il a figuré la mêlée d'un combat, et d'autres effets de guerre, dans un air de son intermède d'*Alcimadure*. Qu'y a-t-il de plus pittoresque que la plupart de ses motets, où l'on entend si bien le soulèvement des flots, la chûte d'un torrent, où l'on voit la mer qui se retire devant les Israélites, etc.

Nous avons les plus belles imitations de tempêtes, de vents, de tonnerre, etc. Tous les mouvemens de l'ame sont aussi du ressort de la musique, la gaîté, la tristesse, la colère, le désespoir, etc. Quand même elle ne peut rendre les objets par eux-mêmes, il est rare qu'elle ne trouve pas quelque accessoire auquel elle puisse s'attacher pour les rendre sensibles et les faire reconnoître; ainsi elle peindra le printemps par le chant diversifié des oiseaux, le murmure des ondes, le sifflement léger des zéphirs. Elle peut même, jusqu'à un certain point, rendre sen-

sibles certains caractères, comme le grondeur, l'impatient, etc.

Le poëte qui compose un drame lyrique doit donc s'attacher à ne donner à peindre que des images et des sentimens, au musicien qui veut le seconder ou tracer des objets ainsi que nous l'avons dit. Il doit éviter les dissertations, les raisonnemens, en un mot tout ce que la musique ne pourrait rendre qu'imparfaitement.

Quant à la coupe de ses vers, s'il n'est pas musicien lui-même, il aura de la peine à réussir, sans en consulter d'habiles et d'intelligens. Une autre attention qu'il doit avoir, c'est de s'attacher à ce que ses vers soient sonores et susceptibles de chant. Tous les mots de notre langue n'ont pas cet avantage. Il y a un choix à faire; c'est ce qui a fait dire, sans doute, qu'il ne fallait que vingt mots français pour faire un opéra.

Chant. C'est l'assemblage de plusieurs sons harmonieux qui se succèdent les uns aux autres, suivant certaines règles, et d'une manière agréable à l'oreille. L'observation scrupuleuse des préceptes rend cette modulation régulière; mais c'est du génie du compositeur qu'elle emprunte tout ce qu'elle a de gracieux et de pathétique.

Il faut avoir attention de ne pas étouffer le chant du sujet principal, par un *accompagnement* trop composé ou trop fort : c'est peut-être un défaut à reprocher à la plupart des compositeurs français, de charger l'*accompagnement de traits d'agrément* qui partagent l'attention de l'auditeur, et l'empêchent souvent de suivre le dessein d'un air ou d'une symphonie.

§. III. Entrée : air de violon sur lequel les diver-

tissemens d'un acte d'opéra entrent sur le théâtre. On donne aussi ce nom à la danse qu'on exécute. Ce sont ordinairement les chœurs de danse qui paraissent sur cet air; c'est pour cette raison qu'on le nomme corps d'entrée.

Chaque danse qu'un danseur ou une danseuse exécute, s'appelle aussi entrée : on lui donne encore le nom de *pas*.

Chaque partie séparée des ballets anciens, était nommée *entrée*.

Chez les modernes, on a conservé ce nom d'*entrée* à chacune des actions séparées de ces poëmes. Ainsi l'on dit; *l'entrée de Tibulc dans les Fêtes grecques et romaines, et l'entrée des Incas, dans les Indes Galantes.*

Il serait ridicule que l'on fît commencer l'action dans un lieu, et qu'on la dénouât dans un autre. Le temps d'une entrée de ballet doit être celui de l'action même : on ne suppose point des intervalles; il faut que l'action qu'on veut représenter se passe aux yeux du spectateur, comme si elle était véritable.

Quant à sa durée, on juge bien que puisque le ballet exige ces deux unités, il exige, à plus forte raison, l'unité d'action. C'est la seule qu'on regarde comme indispensable dans le grand opéra; on le dispense des deux autres : l'entrée de ballet, au contraire, est astreinte à toutes les trois.

A l'opéra, on donne aussi ce nom à l'air de symphonie par lequel débute un ballet. Enfin, *entrée* se dit du moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

§. IV. OUVERTURE : pièce de symphonie qu'on s'ef-

force de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéra et autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Quelques musiciens se sont imaginé bien saisir ces rapports, en rassemblant d'avance dans l'ouverture tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils voulaient peindre deux fois la même action, et que ce qui est à venir fut déjà passé.

Ce n'est pas cela : l'ouverture la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne ouverture : voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

Les anciennes ouvertures des opéra français sont toutes jetées sur le moule de celles de Lully. Elles sont composées du morceau grave et majestueux qui forme le début, et qu'on joue deux fois; et d'une reprise gaie, qui est ordinairement fuguée : plusieurs de ses reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les ouvertures françaises donnaient le ton à toute l'Europe. Il n'y a guère que cent ans, qu'on faisait venir en Italie des ouvertures de France, pour mettre à la tête des opéra de ce pays là. On voit même plusieurs anciens opéra notés, avec une ouverture de Lully à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La musique instrumentale ayant fait un chemin prodigieux depuis une soixantaine d'années, les vieil-

les ouvertures faites par des symphonistes trop bornés, ont été bientôt laissées aux français. Les Italiens n'ont pas même tardé à secouer le joug de l'ordonnance française, et ils distribuent aujourd'hui leurs ouvertures d'une autre manière. Ils débutent par un morceau brillant et vif, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *andante* à demi-jeu; dans lequel ils tâchent de déployer toutes les grâces du beau chant, et ils finissent par un *allégro* très-vif, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette nouvelle distribution, est que dans un spectacle nombreux, où l'on fait beaucoup de bruit, il faut d'abord fixer l'attention du spectateur par un début brillant qui frappe et qui réveille. Ils disent que le grave de nos ouvertures n'est presque entendu ni écouté de personne, et que notre premier coup d'archet que nous vantions, avec tant d'emphase, est plus propre à préparer à l'ennui qu'à l'attention.

Cette vieille routine d'ouverture a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginé qu'il y avait une telle convenance entre la forme des ouvertures des opéra de Lully et un opéra quelconque, qu'on ne saurait changer sans rompre le rapport du tout, de sorte que d'un début de symphonie qui se voit dans un autre goût, ils disent avec mépris que c'est une sonate et non pas une ouverture, comme si toute ouverture n'était pas une sonate.

Je sais bien qu'il serait fort convenable qu'il y eût un rapport marqué entre le caractère de l'ouverture et celui de l'ouvrage entier; mais au lieu

de dire que toutes les ouvertures doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens ne sont pas capables de sentir, ni d'exprimer les rapports les plus immédiats entre les paroles et la musique dans chaque morceau, comment pourrait-on se flatter qu'ils saisiraient un rapport plus fin et plus éloigné entre l'ordonnance d'une ouverture et celle du corps entier de l'ouvrage.

§. v. Chorypheé : c'était celui qui était à la tête du chœur. Tous les personnages du chœur chantaient à la fois; mais lorsqu'il s'agissait de parler, c'était le choryphée seul qui portait la parole.

§. vi. Chœur : morceau d'harmonie complette, à quatre parties ou plus, chanté à-la-fois par toutes les voix et joué par tout l'orchestre.

On cherche dans les chœurs un bruit agréable et harmonieux, qui charme et remplisse l'oreille. Les français passent pour réussir mieux dans cette partie, qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le chœur, dans la musique française, s'appelle quelquefois grand chœur, par opposition au petit chœur, qui est seulement composé de trois parties, savoir: deux dessus, et la haute-contre qui leur sert de basse. On fait, de temps en temps, entendre séparément ce petit chœur, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

On appelle encore petit chœur, à l'opéra, un certain nombre des meilleurs instrumens de chaque genre, qui forment comme un petit orchestre particulier autour du clavecin et de celui qui bat la me-

sure. Ce petit chœur est destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse et de précision.

Il y a des musiques à deux ou plusieurs chœurs qui se répondent, et chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'opéra de *Jephté*. Mais cette pluralité des chœurs simultanés, qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bon effet, que la composition n'en est point facile, et qu'il faut d'ailleurs un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

§. VII. AIR, ARIETTE : chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson, ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée; et par extension, l'on appelle *air*, la chanson même.

Dans les opéra, l'on donne le nom d'airs à tous chants mesurés, pour les distinguer du récitatif; et généralement on appelle *air* tout morceau complet de musique vocale ou instrumentale, formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie et l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'air s'appelle *duo;* si c'est en trois, *trio*, etc.

Saumaise croit que ce mot vient du latin *aera*. Les Romains avaient leurs signes pour le rhythme, ainsi que les Grecs avaient les leurs; et ces signes, tirés aussi de leur caractère numérique, se nommaient non-seulement *numerus*, mais encore *aera*, c'est-à-dire, nombre, ou la marque du nombre: *numeri nota*, dit Nonius Marcellus.

Or, quoique ce mot *aera* ne se prît ordinairement par les musiciens que pour le nombre ou la mesure du chant, du mot *numerus*, l'on se servait d'*aera* pour désigner le chant même : d'où est venu le mot français air, et l'italien *aria*, pris dans le même sens.

Ariette. Ce diminutif, venu de l'Italie, signifie proprement petit air : mais le sens de ce mot est changé en France, et l'on y donne le nom d'ariettes à de grands morceaux de musique, d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué, qui se chantent avec des accompagnemens de symphonie.

§. VIII. Duo. Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens, qui ne sont comptés pour rien.

Ainsi, l'on appelle *duo*, musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisième partie pour la basse continue, et d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un duo, il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

§. IX. Trio, en italien *terzetto*, musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la plus belle, et doit être aussi la plus régulière de toutes.

Outre les règles générales du contre-point, il y en a pour le trio de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies.

Ces règles découlent toutes de ce principe, que l'accord parfait étant composé de trois sons diffé-

rens, il faut, dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du trio.

A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, et que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, et de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De là ces diverses règles, de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à-la-fois la quinte; de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties; d'éviter la quarte autant qu'il se peut, car toutes les parties d'un trio, prises deux à deux, doivent former des duo parfaits: de là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe!

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais trio régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le trio rigoureux est un mauvais genre de musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnait jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, et quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeler ici ce qui a été dit au mot *duo*. Ces termes duo et trio s'entendent seulement

des parties principales et obligées; et l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages; de sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties, peut n'être pourtant qu'un trio.

Les anciens musiciens français, qui aimaient beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'on trouve plus aisément des accords que des chants, non contens des difficultés du trio ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appelaient double trio, dont les parties sont doublées et toutes obligées. On a un double trio du compositeur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

§. x. QUATUOR. C'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale, qui sont à quatre parties récitantes. Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien.

Il faut que dans un bon *quatuor* les parties soient presque toujours alternatives; parce que dans tout accord il n'y a que deux parties, tout au plus, qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à-la-fois : les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *quatuor*.

§. xi. QUINQUE : nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale, qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *quinque*. L'un et l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la française, se prononcent comme en latin.

§. xii. RÉCITATIF est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole; c'est proprement une

déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur.

Ce chant est ainsi nommé *récitatif*, parce qu'il s'applique au récit ou à la narration, et qu'on s'en sert dans le dialogue.

On ne mesure point le récitatif au chant; car cette cadence qui mesure le chant gâterait la déclamation : c'est la passion seule qui doit diriger la lenteur ou la rapidité des sons.

Le compositeur, en notant le récitatif sur quelque mesure déterminée, n'a eu vue que d'indiquer, à peu près, comment on doit passer ou appuyer les vers et les syllabes, et de marquer le rapport exact de la basse continue et du chant. Les Italiens ne se servent pour cela que de la mesure à quatre temps; mais les Français entremêlent leur récitatif de toutes sortes de mesures. Le récitatif n'est pas moins différent chez ces deux nations, que le reste de la musique.

La langue italienne, douce, flexible et composée de mots faciles à prononcer, permet au récitatif toute la rapidité de la déclamation : les Italiens d'ailleurs veulent que rien d'étranger ne se mêle à la simplicité du récitatif, et croiraient le gâter en y mêlant aucun des ornemens du chant.

Les Français, au contraire, en remplissent le leur autant qu'ils peuvent. Leur langue, plus chargée de consonnes, plus âpre, plus difficile à prononcer, demande plus de lenteur, et c'est sur ces sons ralentis qu'ils épuisaient autrefois les cadences, les accens, les ports de voix, même les roulades, sans trop s'embarrasser si tous ces agrémens conviennent au person-

nage qu'ils font parler, et aux choses qu'ils lui font dire.

Aussi dans nos anciens opéra les étrangers ne peuvent-ils distinguer ce qui est récitatif et ce qui est air. Avec tout cela, on prétend, en France, que le récitatif français l'emporte infiniment sur l'italien; on y prétend même que les Italiens en conviennent, et l'on va jusqu'à dire, qu'ils font peu de cas de leur propre récitatif. Ce n'est pourtant que par cette partie, que le fameux Porpora s'est immortalisé en Italie, comme Lully s'est immortalisé en France.

Quoi qu'il en soit, il est certain que d'un commun aveu le Français approche plus du chant, et l'Italien de la déclamation. Que faut-il de plus pour décider la question sur ce point?

§. XIII. RÉCITATIF OBLIGÉ; c'est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, oblige, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre; en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement.

Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie, revêtus de tout l'éclat de l'orchestre, sont tout ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique, dans la musique moderne.

L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui; et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'auditeur, que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre.

Rarement la musique française a su faire usage du récitatif obligé. L'on a tâché d'en donner quel-

que idée dans une scène du *Devin du Village* : c'est un chef-d'œuvre dans le duo de *Lucile*, opéra de M. Grétry.

Il paraît que le public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenait plus intéressante. Que ne ferait point le récitatif obligé dans les scènes grandes et pathétiques, si l'on savait en tirer parti?

§. XIV. PARTITION ; c'est la collection de toutes les parties d'une pièce, par laquelle on voit l'harmonie qu'elles forment entre elles.

§. XV. RÉPÉTITION : essai que l'on fait en particulier, d'une pièce de musique que l'on veut exécuter en public. Les répétitions sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer.

Les répétitions servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, et faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

CONCLUSION.

Après avoir considéré L'ART THÉATRAL DRAMATIQUE, sous tous ses rapports, chez les Anciens et les Modernes, et nous être convaincus de son excellence, ainsi que des avantages résultans de ce grand et [illegible] pour la civilisation et les délices des peuples qui l'ont pratiqué avec succès, CONCLUONS, enfin, par ce témoignage éclatant d'un illustre poëte dramatique:

Le théâtre est ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir: c'est-là le chef-d'œuvre de la société. (VOLT.)

TABLE ALPHABÉTIQUE.

N. B. Les noms de plusieurs auteurs célèbres notés dans cette table, sont suivis d'un grand nombre de chiffres qui indiquent les traits de leurs ouvrages dont on a fait usage dans ce traité. Le lecteur pourrait, par un rapprochement facile de ces citations éparses, consulter l'ensemble des articles concernant, par exemple, *Aristophane*, *Aristote*, *Boileau*, *Corneille*, *Crébillon*, *Eschile*, *Euripide*, *Homère*, *Horace*, *Molière*, *Plaute*, *Quinault*, *Racine*, *Regnard*, *Sophocle*, *Térence*, *Thespis*, *Voltaire*.

A

Absalon, page 369.
Académie de musique, 516.
Achèvement, 355.
Achille, 34.
Accompagnement, 548.
Acomat, 212, 342, 383.
Acte, 173, 524.
Actes sacramentaux, 103.
Acteur, 312, 524.
Action théâtrale, 132, 273.
Addisson, 254, 422.
Adélaïde, 372.
Admiration, 438.
Élien, 64.
Ère, 553.
Agamemnon, 373, 394.
Agnition, 243.
Agrippine, 262.
Ajax, 23, 197.
Airs, 553.
Alard, 533.
Alceste, 365, 368.
Alcimadure, 547.
Alcine, 532.
Alcinoüs, 241.
Alcmène, 55.
Allégorie, 405.
Allusion, 403.
Alzire, 138, 179, 245, 411.
Amadis, 152.
Ambitieux, 460.
Ambition, 356.
Amitié, 370, 371.
Amour, page 356, 359.
Amour conjugal, 367.
Amphithéâtre, 10.
Amphitrion, 25, 55, 503.
Amsterdam, 121.
Andrienne, 453.
Andromaque, 164, 208, 212, 562.
Andromède, 515.
Andronicus, 90.
Angélique et Médor, 551.
Anglais (théâtre), 113.
Antigone, 8, 243, 426.
Antistrophe, 424.
Antithèse, 406.
Antonin, 88.
Aparté, 214.
Appareil, 13.
Arcabonne, 535.
Archimime, 82.
Arène, 12.
Argine, 533.

Aria, 387.
Ariele, 398.
Ariette, 553, 554.
Arioste, 555.
Aristide, 544.
Aristophane, 53, 348, 465, 481.
Aristote, 19, 54, 73, 144, 148, 166, 183, 248, 278, 297, 298, 304, 554, 431, 436, 476.
Aristoxène, 196, 344.
Arlequin, 109.
Armide, 212, 365, 500, 533.
Arnignat, 174.
Auguste, 2, 84, 383.
Aulugelle, 18, 26.
Aulularia, 349.
Avocat-Patelin (l'), 461, 464, 481.
Art dramatique, 232.
Astydamas, 325.
Atellanes, 77.
Athalie, 15, 239, 343, 391.
Athénée, 19.
Atrée, 183, 438.
Attius, 53.
Atys, 365.
Avant-scène, 5, 180.
Avare, 166, 251, 350, 452.
Avarice, 349.

B

Bacchantes, 8.
Bacchus, 65.
Bachique, 545.
Baïf, 425.
Baladin, 492.
Ballets lyriques, 528.
—— allégoriques, 529.
—— mêlés, 530.
Bajazet, 51, 160, 232, 408.
Baron, acteur, 305, 306, 311, 512.
Basselin, 541.
Bathyle, 84 et suiv.
Beaubourg, 305.
Beltrame, 110.
Benserade, 518.
Bérenice, 232, 283, 362.
Boileau Despréaux, 38, 48, 52, 155, 157, 253, 267, 274, 275, 279, 281, 354, 416.
Bossuet, 300.
Bouchardon, 306.
Bouffon, 492.
Bourgeois-Gentilhomme, 187, 472.
Bravades, 330.
Britannicus, 52, 236, 265.
Brodequin, 31.
Brueys, 461.
Brumoi, 76.
Brutus, 53, 157, 177.
Bucheron, opéra com. 556.
Burrhus, 282.

C

Cadmus, 208.
Cahusac, 520.
Calchas, 394.
Calderon, 103.
Caliachi, 89.
Callot, 462.
Camma, 229.
Campistron, 341.
Campra, 518.
Canevas, 143.
Canidie, 532.
Capitan, 492.

Caractères, 5[illegible] et suiv. [illegible].
Carrousel, 543.
Casaubon, 85.
Cassandre, 462, 516.
Cassiodore, 86.
Catastase, 166.
Catastrophe, 262.
Catherine II, 118.
Catilina, 563.
Cavea, 11.
César, 175 [illegible].
Chant, 548.
Chardin, 33.
Charge, 465.
Cherilus, 35.
Chérubini, 539.
Chinois (théâtre), 124.
Chironomie, 90.
Chœur, 48 49, 56, 552.
Chorége, 14.
Choryphée, 50, 552.
Cicéron, 82.
Cid, 46, 205, 314, 360.
Cinna, 159, 227.
Cléopâtre, 217, 359.
Clytemnestre, 512.
Cœphores, 64.
Combats du cœur, 372.
Comédie, 53, 348, 363, 446, 447, 449, 459, 460, 522. — ballet, 460. — héroïque, 450. — métaphysique, 460.
Comédiens, 487, 489. — italiens, 535.
Comique, 454, 457. — larmoyant, 454. — bas, 475.
Commoi, 48.
Comparaison, 405.
Conclusion, 560.
Confidens, 441.
Contraste, 410.
Contresens, 311.
Convenances, 260.
Corneille, 47, 51, 131, 133, 151, 157, 176, 183, 185, 205, 214, 243, 247, 260, 275, 279, 295, 297, 329, 336, 312, 361, 409, 438, 515, 545.
Cornélie, 314, 405.
Costume, 272.
Cothurne, 31.
Coulisse, 12.
Coupe d'opéra, 525.
Coupe de vers, 423.
Couplet, 331, 534, 537.
Coups de théâtre, 315, 321.
Cratès, 53.
Cratinus, 70.
Crébillon, 337, 339, 411, 425, 432.
Cresfonte, 13.
Crispin, 453, 483, 494.
Curion, 7, 11.
Cyclope, 66, 74.

D

Daleyrac, 539.
Dancourt, 488.
Danois (théâtre), 116.
D'Auvergne, 539.
Début, 496.
Décius, 53.
Déclamation, 90, 305, 307, 308, 309, 414.
Délibérations, 326.
Démocrite, 479, 483.
Dénouement, 47, 244.
Destouches, 460, 518.

Détails, 401.
Développemens, 230.
Deuil (comédie du), 482.
Devin du village, 549.
D'Helle, 540.
Dialogue, 204, 225.
Diastarique, 545.
Diction, 397.
Diderot, 177, 380.
Diomède, 19.
Dithyrambique, 545.
Divertissemens lyriques, 528.
Divertissemens comiques, 534.
Docteur, 111.
Donat, 70, 156.
Double, 496.
Drame, 57, 144, 507.
Dryden, 253.
Dubos, 28, 223, 394.
Duché, 556.
Duni, 539.
Duc de Foix, 138.
Duo, 511, 541, 554.
Durand, 469.

E

Ecole (l') des Maris, 483.
Egérie, 532.
Electre, 8, 371, 411.
Elisabeth, 118.
Encomiastique, 545.
Enée, 237.
Enfant prodigue, 455.
Entr'acte, 178.
Entrée, 543.
Entre-scène, 187.
Epicharmus, 53.
Epilogue, 166.
Episode, 49, 161, 523.
Epitase, 156.
Epopée, 42, 142.
Ercole Amante, 516.
Eriphile, 245.
Erotique, 345.
Espagnol, 100.
Esprit, 294.
Eucharistique, 545.
Etéocle, 179.
Euménides, 20, 64.
Euripide, 8, 20, 56, 74, 244.
Europe galante, 518, 530.
Eusthatius, 75.
Exclamation, 414.
Exode, 60.
Exodiaire, 60, 61.
Exposition, 157 et suiv.

F

Fable, 148.
Fâcheux, 164.
Fanatisme, 156.
Farce, 461.
Favart, 540.
Favor, 83.
Fée, féerie, 532.
Femmes Savantes (les), 472.
Festus, 18.
Fêtes de l'amour, 506, 530.
Ficoronius, 30.
Figurans, 526.
Figures de style, 421.
Florent, 321.
Fontenelle, 235, 411, 498.
Fragmens lyriques, 513.
Français, 94.

G

Galuppi, 118.
Garnier, 425.
Garrick, 86.
Genre comique, 471.
Geoffroi, moine, 445.
George-Dandin, 459.
Germanique (théâtre), 114.
Gloriane, 531.
Gradation d'intérêt, 224.
Granacci, 543.
Grange-Chancel, 362.
Gresset, 184.
Grétry, 539, 559.
Grex, 224.
Grondeur, 452.
Groupe, 486.
Guillaume-de-Loris, 464.
Guillen, 279.

H

Hærile, 19.
Haine, 356.
Hannsachs, 114.
Héraclius, 59.
Hercule, 23.
Hermione, 218, 235.
Hippolyte, 23.
Histrion, 79.
Holberg, 116.
Hollandais (théâtre), 119.
Homère, 34, 36, 41, 43, 235, 315, 336, 410, 467.
Hoolf, 124.
Horace, 19, 58, 59, 77, 141, 174, 183, 303, 381, 386, 415.
Horaces (les), 68, 73, 77, 133, 183, 219, 309.
Horreur, 437.
Hypate, 544.
Hypatoïde, 544.
Hyppolite et Aricie, 519.

I

Idylle, 69.
Iliade, 36, 43, 235.
Illusion, 299.
— comique, 492.
Imagination, 292.
Imprécations, 334.
Incas, 549.
Incident, 323.
Indes galantes, 519, 549.
Indien (théâtre), 128.
Inès, 243, 318.
Intérêt, 216, 222.
Intermède, 193.
Interrogation, 408.
Intrigue, 47, 235, 257.
Iphigénie, 150, 161, 164, 171, 240, 245, 300, 348, 376.
Ironie, 409.
Irrésolu, 251.
Isabelle, 462.
Isis, 366.
Issé, 518.
Italien, 107.

J

Japonais (théâtre), 125.
Jean-de-Méun, 464.
Jephté, 553.
Jeu de théâtre, 484.
Jodelle, 425, 428.
Johson, 115.
Jonglerie, 490.
Jongleurs, 489.
Joseph, 94.
Joueur, 452.
Joutes, 545.
Jupiter, 96.

L

Labbe, 30.
Labruyère, 250.
Lachaussée, 456.
Ladislas, 218.
Lafosse, 368.
Lamotte, 134, 161, 177, 529.
Lazzi, 486.
Léandre, 462.
Lebossu, 237.
Legrand, 488.
Lélio, 113, 483.
Lesage, 534.
Lesueur, 539.
Libérius, 82.
Linus, 41.
Litote ou diminution, 407.
Logistille, 532, 533.
Longe-Pierre, 185.
Lopès de Véga, 103.
Louis XIV, 543.
Lucien, 20, 86.
Lucile, 557.
Lucilius, 75.
Lucrèce, 433.
Lully, 516, 517, 550.
Lycurgue, 63.

M

Machines surnaturelles, 302, 389.
Machines de théâtre, 16.
Magiciens, 395.
Mahomet, 136, 164, 357.
Mairet, 426.
Maison, 19.
Mallona, 61.
Mancinius, 7.
Mandane, 509.
Manlius, 368.
Manto, 532, 533.
Marcellus, 7.
Maréchal, opéra com. 536.
Masque, 18, 72.
Mascarade, 543.
Matamore, 492.
Maurice, 533.
Maximes, 382.
Médée, 81, 185, 568, 580, 582.
Méhul, 494.
Mélodie, 544.
Mélodrame, 470.
Mélopée, 312, 344, 345.
Ménager (le), 360.
Menandre, 454, 480.
Ménardière, 216.

Ménechmes, 25, 55.
Mercure, 52, 96.
Merlin, 494.
Mérope, 138, 160, 189, 212, 506, 507.
Merveilleux, 389.
Mésoïde, 545.
Métaphore, 402.
Métonymie, 405.
Mezétin, 112.
Mimes, 80.
Misantrope, 58, 162, 296, 350, 351, 452.
Mithridate, 51, 234, 245, 255, 265, 271, 342, 408.
Modes, 545.
Mœurs, 296.
Molière, 25, 131, 213, 251, 261, 265, 322, 349, 352, 380, 404, 413, 448, 449, 458, 459, 462, 466, 473, 474, 476, 480, 488.
Monet, 535.
Mondonville, 547.
Monodie, 196.
Monologue, 195, 198.
Monsigni, 539.
Montaigne, 422.
Mont-Fleury, 488.
Morale, 379.
Moralité, 377.
Moralités, 94.
Moyens dramatiques, 292.
Musiciens célèbres, 518, 539.
Musique, 504, 546.
Mystères, 92, 97.

N

Nadal, 313.
Nanine, 455.
Narcisse, 357, 382.
Néophron, 19.
Néron, 17, 61, 85, 87, 230, 262.
Nestor, 23.
Nétoïde, 545.
Nicomède, 270, 439.
Niobé, 23.
Nœud de l'intrigue, 45, 226.
Nonius, 553.
Nuances, 377.

O

Octavie, 52.
Odyssée, 43.
OEdipe, 15, 137, 150, 171, 342, 428, 454.
OEschile, 19, 20, 21, 35, 37, 42, 48, 53, 58, 68, 182, 308.
Oracle, 394.
Orchestre, 1, 9.
Opéra, 499, 514, 515.
Opéra comique, 533, 535, 536, 538.
Oreste, 218, 241.
Orestiade, 64.
Orosmane, 309.
Orphée, 41, 95, 515.
Othon, 159, 160.
Ovide, 13, 81, 354.
Ouverture, 549.

P

Pacichelli, 50.
Palliatæ, 52.
Panard, 538.
Pandionide, 53.
Pantalon, 111.
Pantomime, 83, 88.
Parade, 462.
Parodie, 466.
Parodos, 48.
Parterre, 12.
Parties du drame, 373.
Partition, 559.
Pas, danse, 549.
Passions, 352, 353.
Pastorale, 69, 522.
Pathétique, 327, 382.
Pauline, 392.
Pausanias, 20.
Pélerins, 98.
Pénélope, 311.
Péri, 532, 533.
Péripétie, 242, 252.
Périphrase, 408.
Pegrin, 515.
Persan (théâtre), 129.
Personnages allégoriques, 392.
Personnages principaux, 440.
Pertharite, 368.
Péruvien (théâtre), 130.
Phèdre, 18, 311.
Phèdre, tragédie, 50, 239, 294, 301, 457.
Phéniciennes, 8.
Philidor, 539.
Philoctète, 244, 410.
Philosophie, 381.
Philostrate, 35.
Phonasques, 114.
Phormis, 53.
Phrynicus, 19, 33, 53.
Pièces de caractère, 451.
Pièces d'intrigue, 452.
—— de sentimens, 483.
—— de théâtre, 143.
Pierrot, 112.
Pitié, 39, 429, 435, 435.
Plaisanterie, 484.
Plan, 143.
Plaute, 54, 155, 348, 463, 465.
Pulpitum, 11.
Poëme dram. 140, 503, 536.
Poëtes, 518.
Poétique, 414.
Poétiques célèbres, 416.
Polichinelle, 112.
Pollux, 16, 18, 20, 24.
Pompée, 7.
Porpora, 558.
Pradon, 547.
Précieuses ridicules (les), 462.
Prætextatæ, 52.
Préville, 480.
Prologue, 151.
Propatiques, 79.
Proscenium, 1, 5, 9.
Prose, 537.
Prosopopée, 409.
Protasis, 164.
Protatiques (acteurs), 79.
Proverbe, 469.
Prudence, 28.
Publius Syrus, 82.
Pygmalion, 471.
Pylade, 84, 371.

Q

Quadrille, 543.
Quatuor, 543, 556.
Quinault, 152, 208, 253, 365, 502, 516, 531, 533.
Quinque, 556.
Quintilien, 35, 65.

R

Racine, 51, 164, 171, 172, 186, 208, 209, 226, 230, 261, 262, 277, 294, 295, 297, 300, 303, 311, 328, 332, 337, 342, 345, 360, 361, 364, 386, 388, 391, 399, 406, 409, 411, 417, 422, 441, 465.
Rameau, 519, 547.
Récit, 167, 171, 294.
Récitatif, 508, 556.
—— obligé, 558.
Reconnaissance, 240, 251.
Refrain, 542.
Règles dramatiques, 256, 258.
Regnard, 25, 522, 480, 485.
Régulus, 347.
Répétition, 407, 559.
Représentation, 256.
—— à la mipette, 541.
Réticence, 406.
Rhadamiste, 309, 337, 372.
Rhintonæ, 60.
Riccoboni, 521, 522, 462.
Ridicule, 476.
Rime, 421.
Rire théâtral, 479.
Rodogune, 18, 214, 245.
Rodrigue, 219.
Roland, 331, 365, 533.
Rôle, 496.
—— à manteau, 455.
Roman, 148.
Romance, 542.
Rosius Callus, 19.
Rotrou, 424, 427.
Rousseau de Genève, 471, 516.
Roy, 519.
Ruste (théâtre), 116.

S

Salle de spectacle, 151.
Sannions, 90.
Sapho, 388.
Satire dramatique, 76.
Satirique (poëme), 65, 67, 74.
Satiri, 76.
Satyres, 72.
Savaron, 30.
Saumaise, 553.
Scaliger, 154, 198.
Scapin, 110, 453.
Scaramouche, 110.
Scarron, 463, 468.
Scaurius, 7.
Scène, 1, 4, 5, 7, 8, 71, 181, 182, 183.
Scène double, 187.
Scènes épisodiques, 487.
—— de valets, 494.
Sedaine, 540.

Sémiramis, 136, 161, 164, 368, 390.
Sénat, 62.
Sénèque, 52, 86, 386.
Sentence, 383.
Sentimens (pièces de), 453.
Servante-Maîtresse, 359.
Sganarelle, 459, 483.
Shakespear, 113, 183, 277, 432.
Silence, 311.
Simplicité, 290, 316.
Situation, 312, 313.
Socrate, 54, 248.
Soliloque, 194.
Songe, 390.
Sophocle, 8, 36, 58, 183, 243, 244, 388, 437.
Sophonisbe, 138, 426.
Sophron, 80.
Sosie, 55.
Sotties, 99.
Soubrette, 495.
Souffleur, 497.
Sourdeau, 516.
Spectacles scéniques, 426.
Spectacle des beaux arts, par Lacombe, 194, 301 et suiv.
Spectre, 318.
Spencer, 532.
Stances, 424.
Statariæ, 78, 462.
Statilius, 11.
Stilicon, 228.
Strasimon, 48.
Strophe, 223.
Style, 397 et suiv.
Subalternes, 441, 443.
Sublime, 385.
Suétone, 17, 78.
Suidas, 19, 416.
Sujet, 147.
Suivante, 495.
Surprise (la), 481.
Suspension, 406.
Sylphes, 533.
Systatique, 545.

T

Tabernariæ, 60, 462, 464.
Tableaux, 300.
Tacite, 300.
Tancrède, 135, 140.
Tartaglia, 113.
Tartuffe, 234, 350, 473.
Térence, 25, 54, 182, 348, 453, 480.
Terreur, 431.
Tétralogie, 62.
Thamiris, 24.
Théano, 533.
Théâtres des Anciens, 1.
Théâtres des modernes, 93 et suiv.
Thébaïde, 425.
Thémistocle, 14.
Théramène, 26.
Thespis, 18, 33, 35, 48, 58, 63.
Tibère, 61, 87.
Tibule, 549.
Tirades, 330.
Tite-Live, 2, 90.
Titon, 547.
Toile, 5, 13.
Tournois, 543.
Traëtta, 119.
Tragédie, 32, 42, 48, 426, 520.

Tragédie-ballet, 446.
—— de piété, 445.
Tragicomédie, 445.
Tragique bourgeois, 442, 454.
Tragiques, 6, 428.
Trajan, 11, 87.
Trilogie, 71.
Trio, 541, 554.
Tristan, 391.
Tropes, 401.
Troubadours, 488.
Tutoiement, 261.

U

Ulysse, 241.
Unité d'action, 276, 283.
—— de temps, 278, 287.
—— d'intérêt, 222.
Unité de dessein, 285.
Unités, 158, 275.
Urgande, 553.

V

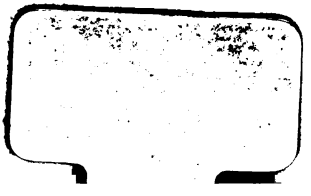
Vadé, 538.
Valets, 494.
Vaudeville, 536, 541.
Velsen, 121.
Vérité, 271.
Vers, 416.
Vers blancs, 423.
Versification, 418.
Vespasien, 11, 83.
Vis comica, 477.
Virgile, 39, 235, 237, 393.
Visorium, 10.
Vitruve, 181.
Voltaire, 15, 51, 151, 152, 134, 137, 164, 175, 185, 210, 216, 263, 300, 317, 329, 332, 337, 361, 389, 406, 409, 411, 412, 416, 417, 422, 425, 427, 439, 440, 443, 448, 451, 455 457, 500, 520.
Vondel, 120.
Vossius, 78, 154, 174.
Vrai (le), 267.
Vraisemblable (le), 268.
Vraisemblance, 270.

Z

Zaïre, 138, 309.
Zanni, 116.
Zélindor, 533.
Zoraïde, 533.

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

ERRATA.

Page 8, ligne 1, que ce, *lisez :* que ce que.
17, —— 30, postecenium, *lisez* proscenium.
25, —— dernière, di, *lisez :* dis-
33, —— 11 et 12, se lassèrent-ils à la fin de ces éloges, *lisez :* se lassèrent-ils, à la fin, de ces éloges.
75, —— 27, pay, *lisez :* pays.
79, chapitre III, *lisez :* chapitre VII.
87, à la fin de la ligne 25, *retranchez* et.
89, ligne 15, *retranchez* jamais.
125, —— 18, auchemar, *lisez :* cauchemar.
216, chapitre II, *lisez :* chapitre IV.
280, ligne 27, avec la, *lisez :* avec soi.
286, —— 21, envoi, *lisez :* envoie.
427, —— 20, prent, *lisez :* prend.
430, —— 6, où, *lisez :* ou.

58590477